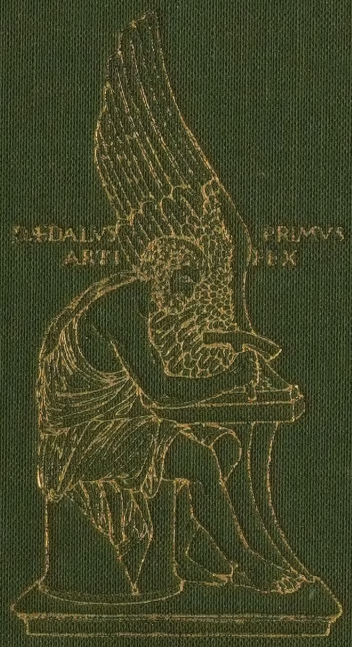
DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI



CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI
MILANO ROMA

ANNO VIII VOL. I

UNIVERSITY OF ILLINOIS
AT CHICAGO
801 S. MORGAN STREET
CHICAGO, IL 60607

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/dedalo-rassegna-darte_1927-1928_8_0

N
4
D4
V.8
PT1
1927-28
WARE

DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

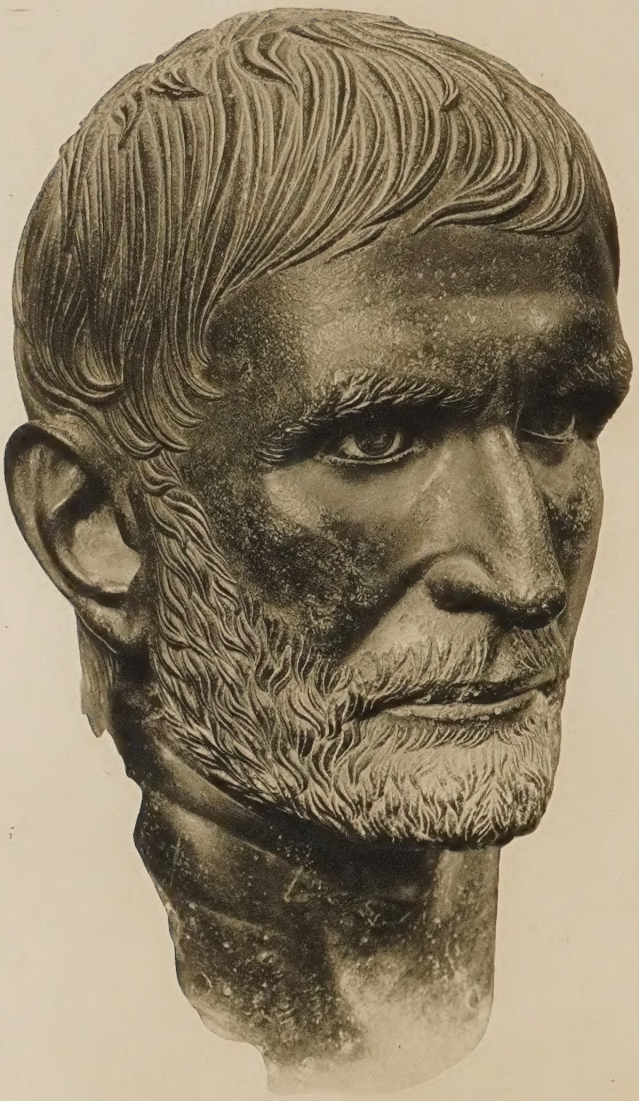
CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI
MILANO · ROMA

ANNO VIII - MCMXXVII-MCMXXVIII
(ANNO V-VI)

VOLUME PRIMO

PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA
RISERVATA AGLI EDITORI

STAB. DI ARTI GRAFICHE A. RIZZOLI & C. — MILANO



"GIUNIO BRUTO".
ROMA, MUSEO CAPITOLINO.

IL "BRUTO" CAPITOLINO SCULTURA ETRUSCA.

Durante il Rinascimento toscano tutto l'entusiasmo fu per l'arte romana; al suo declinare sorse una nuova tesi, che prese corpo nell'ambiente bolognese dei Caracci, secondo la quale l'arte greca era stata l'unica vera ed eccellente dell'antichità. È il germe del futuro classicismo, che con ugual sentire anteporrà Raffaello a Michelangelo e che avrà per alfiere il Bellori coi suoi scritti degli ultimi anni del secolo XVII. Alla metà del settecento il Caylus accresce la condanna dell'arte romana, alla quale, come barbara, nega una originalità qualsiasi. Infine Giovanni Gioacchino Winckelmann, erede diretto, alla fine del settecento, di tutta la teoria artistica del secolo anteriore, creerà genialmente, ma sempre su di essa, le basi della moderna indagine artistica, cercando alfine, di fare la storia dell'arte e non più soltanto la storia degli artisti.

« Misura e forma, nobiltà di linea e ingenuità, silenzio dell'anima e sensazione delicata », erano le parole del suo Credo; acqua limpida cristallina il suo simbolo preferito [1]. Una tale disposizione di spirito, anche all'infuori delle influenze del proprio tempo, non poteva trovar risonanze se non nella sfera dell'arte greca, e di essa nel periodo più colmo del quinto e quarto secolo.

Non credo che sempre ugualmente alto sia stato il sentire di tutti gli archeologi venuti dopo di lui; ma è certo che alle sue predilezioni, coscientemente o per subíta tradizione scolastica, si sono ispirati fino ad oggi gli archeologi puri, vale a dire quelli che si sono tenuti lontani tanto dalle ricerche aneddotiche degli « usi e costumi », quanto dalla spesso umile, ma talora unicamente feconda, ricerca dello scavatore. È giunta così, fino ai giorni nostri, diffusa nella scienza archeologica, verso tutto quello che non sia arte greca, una strana incomprensione, che non può trovare riscontro se non nella ormai superata incomprensione, nel campo della storia dell'arte postclassica, per quello che non fosse Rinascimento.

La rivalutazione di principio dell'arte romana, non ancora perseguíta del tutto per i singoli monumenti, data dagli ultimi anni del secolo scorso, ma non ha trovato seriamente eco tra gli studiosi che negli ultimi tempi. Adesso sembra alacremente in cammino una rivalutazione dei caratteri originali dell'arte etrusca; e se pur dovremo sopportare (o già sopportiamo) nell'uno e nell'altro campo qualche inevitabile esagerazione, salutiamo con gioia questo definitivo estendersi della visuale archeologica [2].

Tale premessa non era forse inutile per chi potrebbe, altrimenti, trarre conclusioni pessimistiche o addirittura irriverenti verso questa scienza, dal fatto che l'attribuzione del così detto « Giunio Bruto » del Palazzo

dei Conservatori in Campidoglio (*tavola e pagg. 7, 8* e *9*) possa trovarsi ondeggiante tra l'arte greca del terzo e l'arte romana del primo secolo a. Cr. Sembrerebbe, infatti, che tali enormi oscillazioni di date e di scuola non dovessero esser lecite.

Come sovente accade, fra due tesi così lontane, quella che ha maggior probabilità di avvicinarsi al vero è una terza, e questa oso oggi proporre: il «Bruto» appartiene all'arte etrusca degli ultimi decenni del secolo quarto a. Cr.

L'attribuzione è assai meno peregrina di quello che possa sembrare a prima vista, e non è affatto scandalosa. Dirò, anzi, che è stata sfiorata dai migliori esegeti dell'opera d'arte in questione (cfr. Arndt-Bruckmann, *Portraits*, testo alla tav. 445-446), i quali non vi sono giunti, probabilmente perché non sembrava lecito attribuire una così impressionante opera ad un'arte già cotanto screditata, come l'etrusca. Vi è chi, arrivato a intravedere la data del IV secolo, si arretra spaventato dalla domanda: «ma dove era in Roma, in quei tempi, un artista indigeno o immigrato, che potesse creare un'opera simile?» — e per riflessione estrinseca, non per intime ragioni di stile, ritorna alla attribuzione al secondo o primo secolo [3]. Certo è che dal rispondere a questa domanda nel senso che rispondiamo noi, cioè «in Etruria» dovette trattenere anche il fatto che ci son rimasti, dell'arte etrusca, ben pochi termini di confronto, sicché può sembrare impossibile raggiungere una dimostrazione rigidamente scientifica per mezzo del metodo delle analogie, che è l'unico ammesso dalla critica artistica nel campo antico. Con quanto rammarico si pensa, anche in questo senso, alle duemila statue in bronzo, che i Romani portarono via da Volsinii etrusca nel 265 a. Cr.

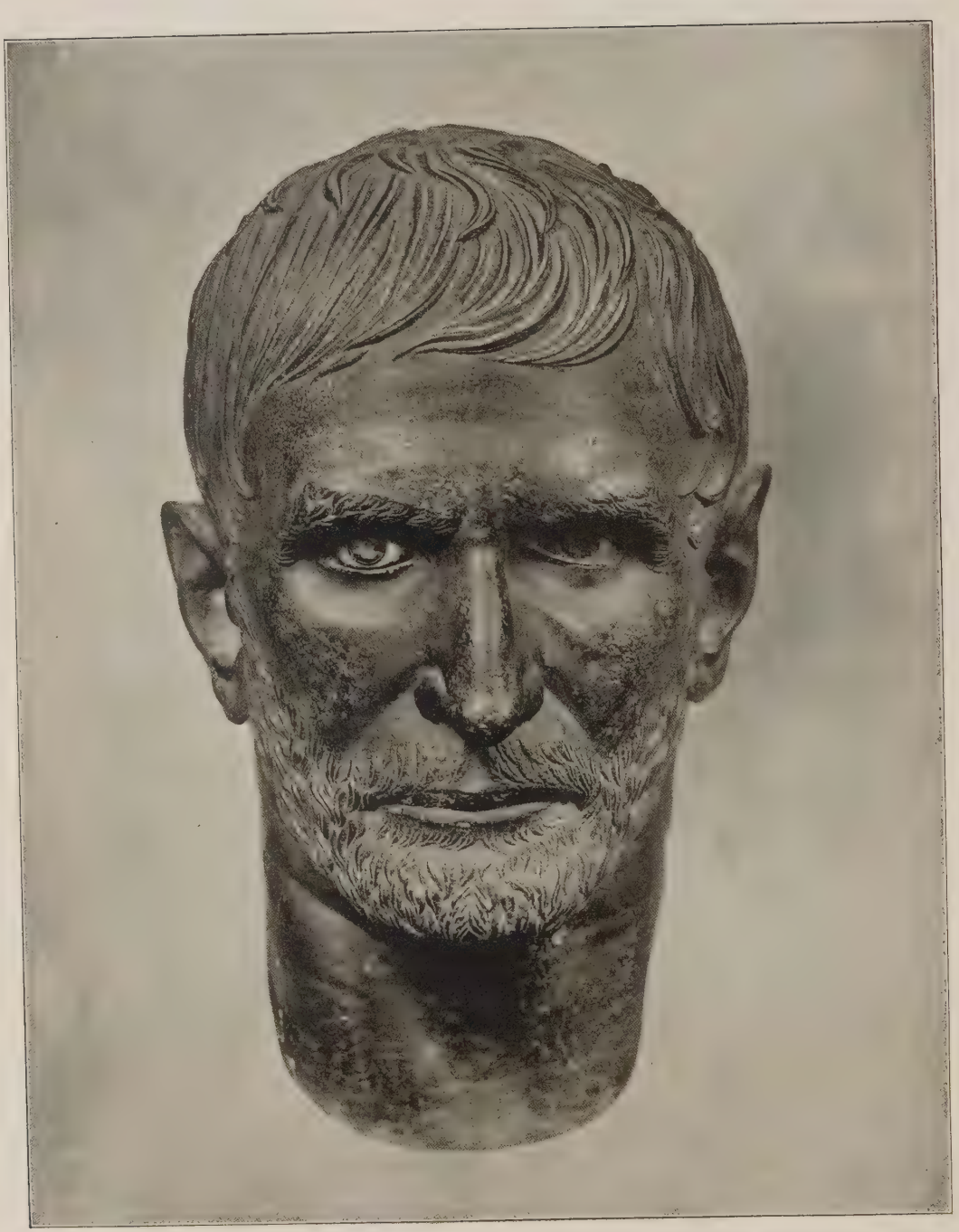
Candidamente, perciò, confesso di essere giunto, e non da ora, alla attribuzione proposta, sopratutto per quella che si dice intuizione, ma che non è se non il risultato di una serie di analogie e di confronti compiuti, senza che ne abbiamo coscienza, dalla nostra mente e dalla nostra sensibilità estetica.

Ma tenterò oggi di dare una dimostrazione di questo intimo convincimento; anche se, per la esiguità o modestia dei materiali di confronto etruschi, non sarà possibile trovare sempre corrispondenze di elemento ad elemento (cosa, del resto, poco filosofica), e dovremo talora fondare il nostro giudizio sull'osservazione di talune, per noi del resto essenziali, prospettive d'insieme, dalle quali la forma artistica di un'epoca riceve condizione. Vedremo allora che solo l'arte etrusca poteva, sin dalla fine del secolo quarto, unire a severità di stile potenza di espressione verista quale presenta la nostra testa: duplicità di caratteri che è stata la prima causa, forse, della sua incerta attribuzione.

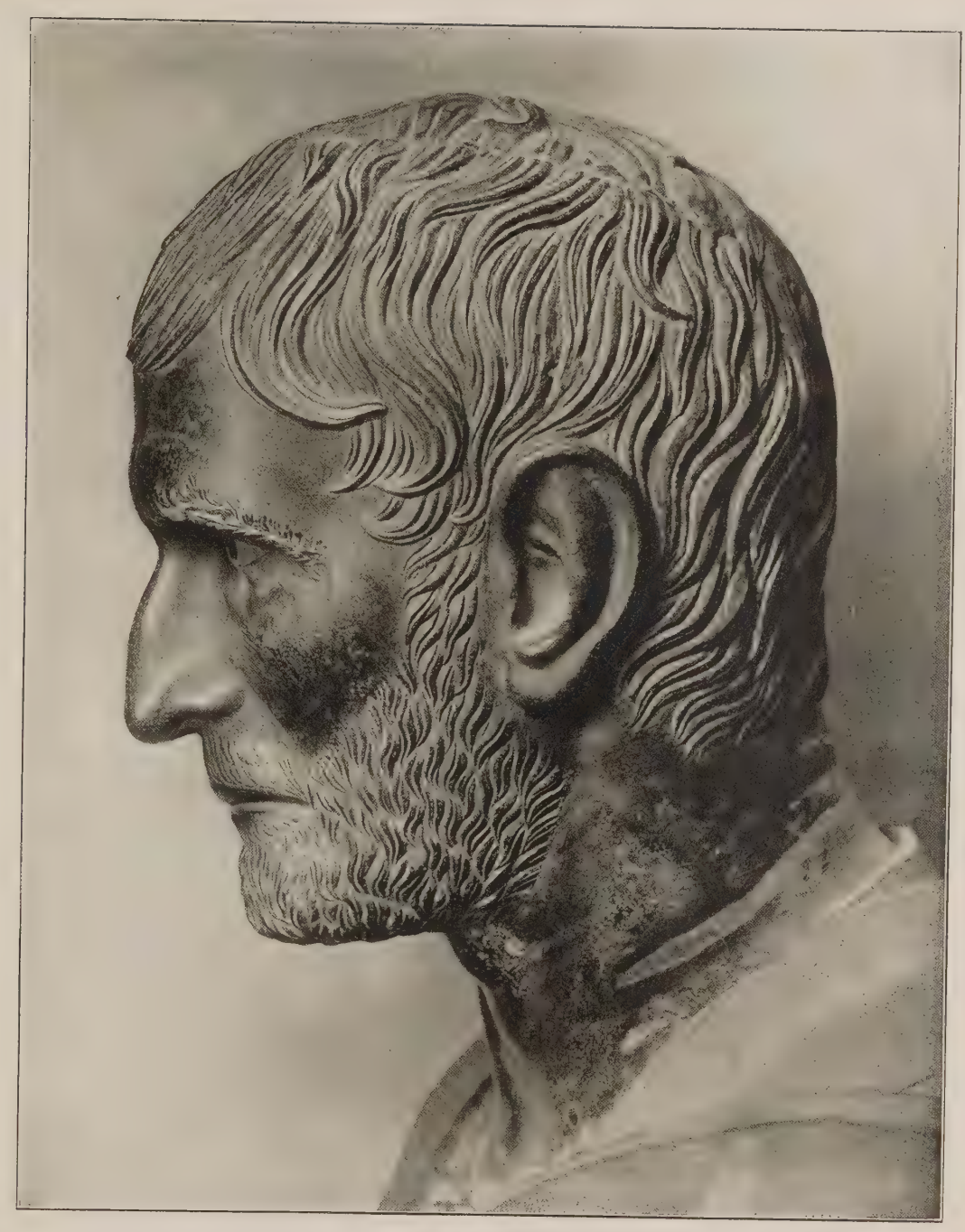
La questione del «Bruto» era ultimamente a questo punto: personaggio certamente romano; incerto se arte del IV o del II-I secolo a. Cr. Nel primo caso: opera di artista romano o di un greco immigrato? Che un romano del IV secolo si sia fatto ritrarre da un artista greco non sembra possibile, dati i rapporti culturali di allora; l'invasione greca si riconosce posteriore. (Benché per risolvere tanti problemi di arte etrusca, si sia così spesso fatto ricorso

«GIUNIO BRUTO». ROMA, CAMPIDOGLIO (*fot. Anderson*).

a supposti artisti greci immigrati; e come a Tarquinia nel V, si sarebbero potuti far giungere a Roma nel IV). Sopratutto per considerazioni estranee all'arte, si conclude che il «Bruto» deve essere del II-I secolo e di arte non greca, ma romana, e si preferisce il II, solo per la presenza della barba, che, dalla metà di quel secolo, dietro alla moda importata dall'Africano minore, e fino all'età degl'imperatori Flavii



IL «BRUTO» SENZA IL BUSTO AGGIUNTO NEL CINQUECENTO.
ROMA, CAMPIDOGLIO.



TESTA DEL «BRUTO» VISTA DI FIANCO. ROMA, CAMPIDOGLIO.

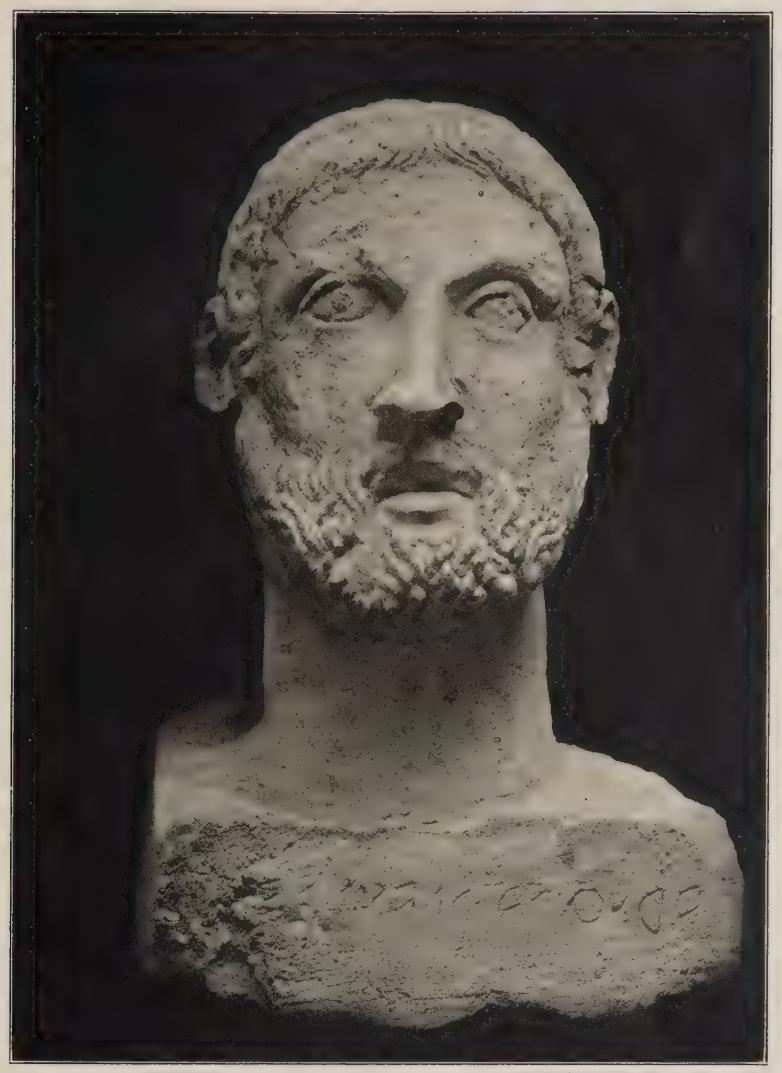
non fu più in uso in Roma tra le « persone distinte ». Vi è chi avanzava anche l'ipotesi di un ritratto di ricostruzione, per poter conciliare la barba col I secolo.

Prima di procedere innanzi, integriamo con qualche cenno di descrizione le fotografie qui riprodotte.

La sola testa è antica (il busto fu aggiunto, probabilmente nel cinquecento), rotta irregolarmente al collo, nel lato posteriore poco sotto ai capelli, in quello anteriore immediatamente sotto alla fontanella (*tavola*). La sutura, evidente nella fotografia del profilo (*pag. 9*), che corre attorno al vertice del capo, segna la calotta tolta sul modello per dar sfogo alla fusione, e non è indice di qualche restauro. Del resto la conservazione è ottima e la superficie del bronzo è coperta di una magnifica patina scura lucente. È questa patina, a scaglie, che rende scabra in alcune parti la superficie, del resto freschissima e priva di corrosioni. Anche il bulbo degli occhi, in pasta vitrea, è sicuramente originale e contribuisce non poco, con la sclerotide divenuta giallognola, ad aumentare l'espressione intensa e melanconica del volto. I capelli sono stilizzati in lunghi ciuffi e la barba in piccole fiammelle simili a penne, con una disposizione simmetrica e decorativa, che toglie loro ogni personalità propria per materializzarli in uniforme cornice del volto.

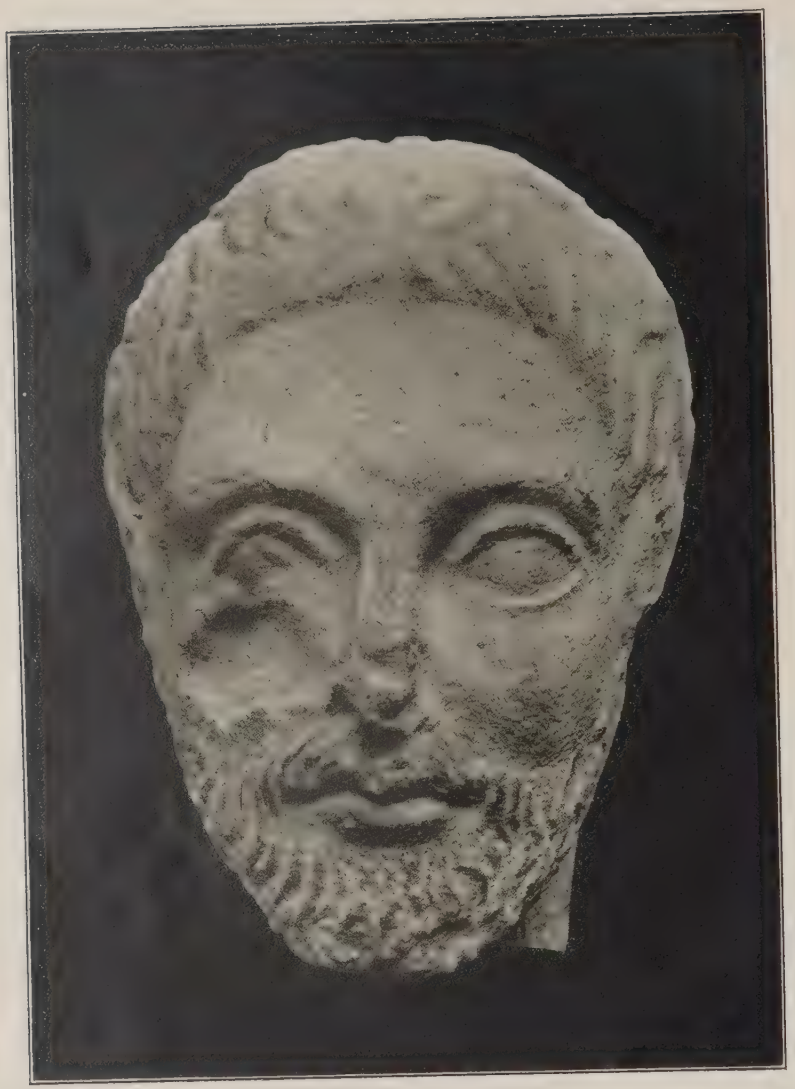
Tutta questa parte è trattata, sopra un piano appena rilevato, con la stecca, sul modello in cera, senza alcun ritocco col bulino a secco. La costruzione del volto è raggiunta con grande semplicità di piani, intesi specialmente a mettere in rilievo l'espressione e il « carattere », senza nessun indugio in compiacimenti formali. Vi è anzi qualche asprezza di passaggio, che un artista più raffinato avrebbe probabilmente evitata o almeno attenuata: sensibilissimo il troppo crudo distacco di piani fra il labbro superiore e la regione zigomatica. Tutta l'ampia bocca, così espressiva, è trattata in modo notevolmente impressionistico; manca qualsiasi particolare di forma al disotto dei baffi, e tutto il labbro superiore è una sola massa assai sommariamente modellata. Questa relativa vacuità di esecuzione si manifesta anche nelle orecchie e in modo specialmente notevole nella modellatura degli occhi, tagliati un po' crudamente come occhielli, quasi intarsiati, senza una perfetta connessione delle palpebre con il resto della pelle (si veda specialmente nella tavola Arndt-Bruckmann 445). Siamo di fronte a una certa insensibilità verso l'insieme organico delle parti, e, anticipando, possiamo dire che è, invece, proprio la costante comprensione di una tale unità, quella che dà tanta freschezza alle opere dell'arte greca. Accanto a questa maniera sommaria, notiamo una particolarità affatto isolata, cioè che si sia voluto rendere, per mezzo di una sottile slabbratura nel contorno delle palpebre, l'impressione delle ciglia: ricerca di « colore », anche questa, come nell'arruffio apparente della barba e nell'accentuazione delle sopracciglia. Singolari le asimmetrie: l'occhio sinistro di taglio obliquo, e l'orecchio, dallo stesso lato, più alto di attaccatura e spostato in avanti di un centimetro.

Ciò che è, sopratutto, mirabilmente inteso, è la costruzione generale, lo scheletro, la massiccia voluminosità dell'apparizione, fatta anche più evidente dall'ampia impostatura del collo. A proposito del quale



RITRATTO SEPOLCRALE ETRUSCO IN TRAVERTINO. MUSEO DI TARQUINIA.

è da osservare che la forte accentuazione dei muscoli sterno-cleido-mastoidei (*pag. 7*) indica probabilmente che la testa doveva esser congiunta con una statua intera. I busti antichi, per tutta l'età claudia, limitati solo a una piccola porzione dello sterno, mantennero la parte inferiore del collo affatto schematica e non accennarono naturalisticamente che i suoi attacchi più indispensabili e quelli delle clavicole [4]. A questo accenno possiamo aggiungere, per confermare che la testa dovesse appartenere ad una statua, che per la fusione si era tolta la parte più alta del capo, aprendo così un ampio foro di aerazione, inutile nella fusione di un busto.



RITRATTO ETRUSCO IN TRAVERTINO, VISTO DI FACCIA. MUSEO DI TARQUINIA.

Inoltre il punto di vista artisticamente migliore si ha guardando un poco dal basso (anche la barba al disotto del mento è accuratamente lavorata e si irradia da una specie di ritrosa centrale), come doveva avvenire per una statua posta probabilmente sopra un plinto e, per quanto risulta dalle misure della testa, un poco maggiore del vero; proporzione anche questa che meno si addice a un busto, mentre è noto che una statua esattamente al vero dà sempre l'impressione di essere un po' piccola.

In quanto abbiamo detto è già, in parte, implicita la critica della attribuzione all'arte greca del terzo o di qualunque altro

RITRATTO ETRUSCO IN TRAVERTINO, VISTO DI PROFILO. MUSEO DI TARQUINIA.

secolo. Difficilmente vedremmo nella sfera ellenica riunita tanta espressione di individualità a una così disciplinata stilizzazione dei capelli e della barba. Ciò non accade nemmeno nel momentaneo ritorno a una più antica severità di stile, avvenuto verso il secolo II come reazione a un realismo che sembrava troppo spinto; del quale ritorno potrebbe essere un esempio il busto di Posidonio del museo di Napoli (Arndt-Bruckmann, tav. 239-40) e forse anche la bella testa ellenistica di Delfi (Fouilles, IV, 73). Nel terzo secolo, dopo il trattamento delle chiome in massa leggera, soffice, a morbido chiaroscuro, proprio dell'ambiente prassitelico, si ritorna a una stilizzazione in ciocche;

RITRATTO ETRUSCO, VISTO DI PROFILO. BRONZO. FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO (*fot. Soprintendenza*).

ma non con freddo senso decorativo, sibbene con vivo sentimento della materia rappresentata e con un vigile senso di eleganza e, sopratutto, di fantasia. (Si ricordi il busto ercolanese dello pseudo Seneca e i ritratti sulle gemme, così mirabilmente composti entro l'ovale). Il volto non è mai, nel ritratto greco, costruito nei suoi soli piani principali. Anche nell'arcaismo maturo, sotto alla straordinaria semplicità di modellato, palpitano nell'arte greca la comprensione e l'interesse per ogni più riposto giuoco anatomico, per le sfumature e per i passaggi più delicati. L'artista ellenico ama la forma per sé stessa, e pone il suo ideale sopratutto nella chiarezza, anche quando, come nell'arte per-

RITRATTO ETRUSCO, VISTO DI FACCIA. BRONZO. FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO (*fot. Brogi*).

PARTICOLARE DI UN SARCOFAGO ETRUSCO. CHIUSI, MUSEO.

gamena e alessandrina, essa non è più così limpida e tersa. Si è parlato molto, e non felicemente, a proposito delle sculture dell'altare di Pergamo, di un «barocco» dell'arte antica. Ma sarebbe, se mai, più giusto parlare di michelangiolismo e riserbare le categorie dell'arte barocca (massa, movimento, colore) alle sculture etrusche, ove tali qualità son sempre state latenti, e si sono manifestate poi con pienezza specialmente nelle composizioni delle sculture funerarie nell'Etruria centrale (*pagg. 16* e *17*).

Per esemplificare la meravigliosa intuizione anatomica e plastica della ritrattistica greca ci possiamo richiamare alla bellissima testa di vecchio nel museo Barracco,

PARTICOLARE DI UN SARCOFAGO ETRUSCO. CHIUSI, MUSEO (*fot. Alinari*).

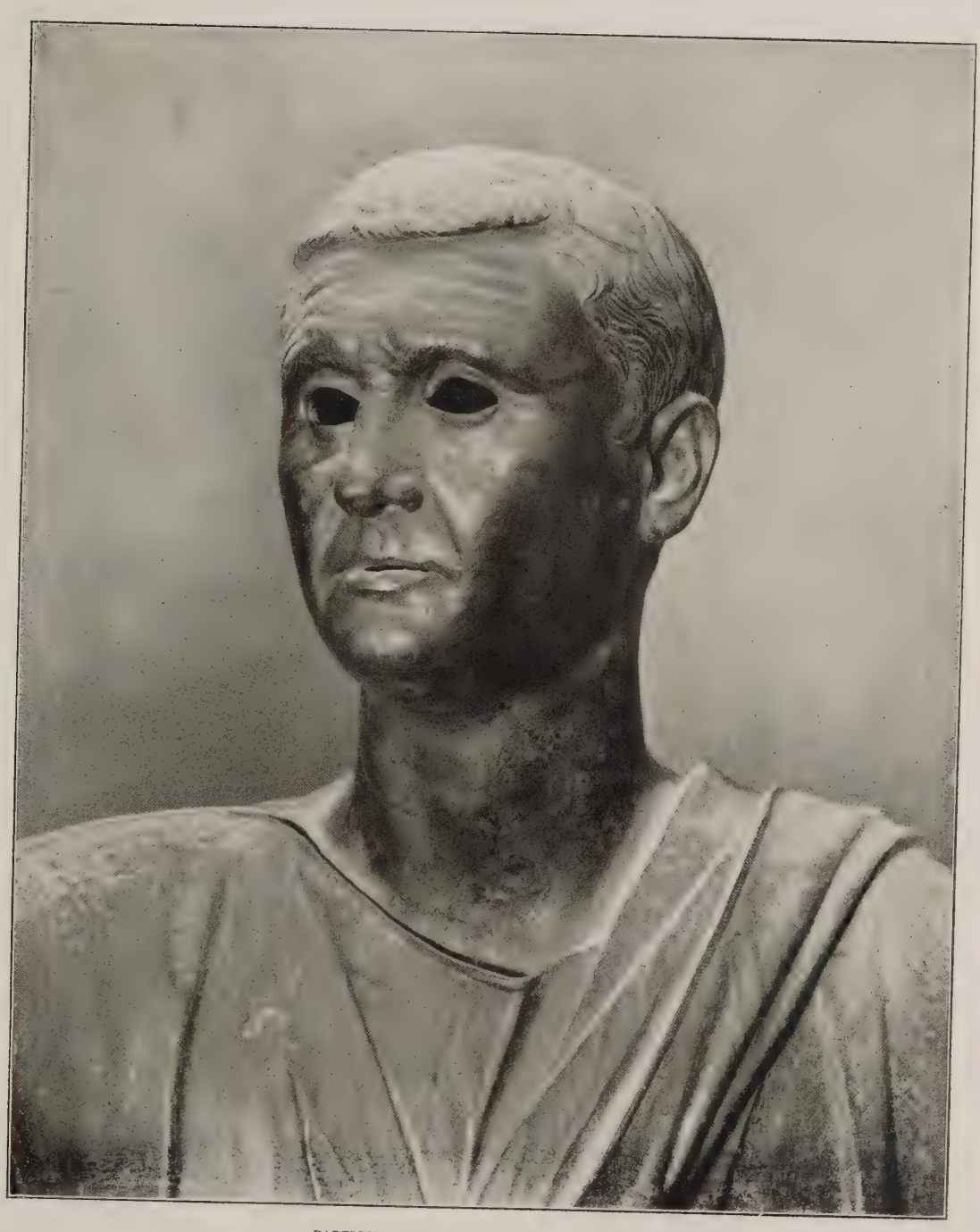
proveniente da un monumento funebre attico degli ultimi decenni del sec. IV, che contiene in potenza già tutte le novità lisippee, e ricordare il famoso ritratto di Demostene (del 289 a. Cr.) le cui asimmetrie facciali hanno forse contribuito a farlo ravvicinare al nostro «Bruto» (Petersen). In esso però le asimmetrie non valgono a menomare l'armonia della composizione e rispondono a una modellatura delle masse carnose intesa perfettamente in ogni particolare e in ogni relazione anatomica.

Basta uno sguardo a qualcuno dei più celebri ritratti ellenistici, dei quali riproduciamo qui uno dei meno lontani dal tipo fisico del nostro (*pag. 21*): in essi ogni muscolo ha il suo giuoco e si compone con gli altri in un insieme ritmico di straordinaria armonia. Nella nostra testa, nessun amore per la forma artistica e anatomica presa a sé. Ovunque, anche nella paziente disposizione della barba, è la ricerca di un preciso scopo, che è l'espressione e il «carattere».

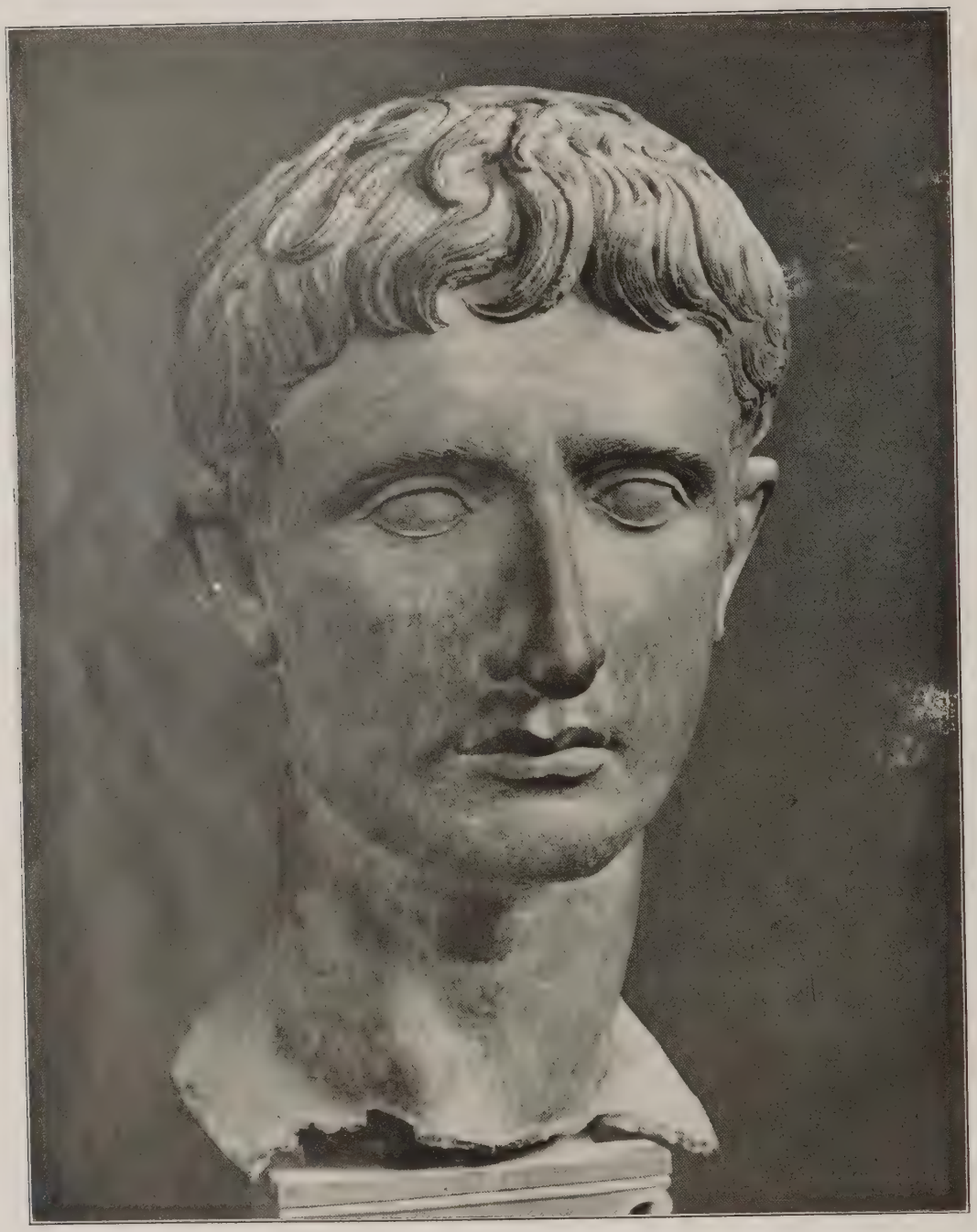
Considerazioni queste che mi sembrano di maggior peso per negare la grecità del «Bruto», che non le osservazioni fisionomiche le quali hanno sinora deciso per la sua romanità, come quella della grandezza delle orecchie, realmente caratteristiche dei ritratti romani in confronto di quelli greci (*pagg. 21* e *32*). Per questa via, sprovvisti di qualsiasi sensibilità artistica e volendoci scolasticamente limitare ai soli confronti esteriori o tecnici, si potrebbe anche sostenere che il «Bruto» fosse una scultura dell'età dei Flavii (seconda metà del I sec. d. Cr.), poiché in quella ritorna e si generalizza la concezione pittorica della barba e il tentativo di rendere plasticamente non solo l'iride e la pupilla, ma anche le ciglia: per chi abbia occhi basterà, a prevenire questa obiezione, uno sguardo al busto che diamo a pagina 23 e al caratteristico modellato molle e spugnoso delle carni [5].

L'attribuzione del «Bruto» all'arte greca non ha però mai goduto troppo credito, e più generalizzata, come anche più giustificabile, è l'attribuzione all'arte romana.

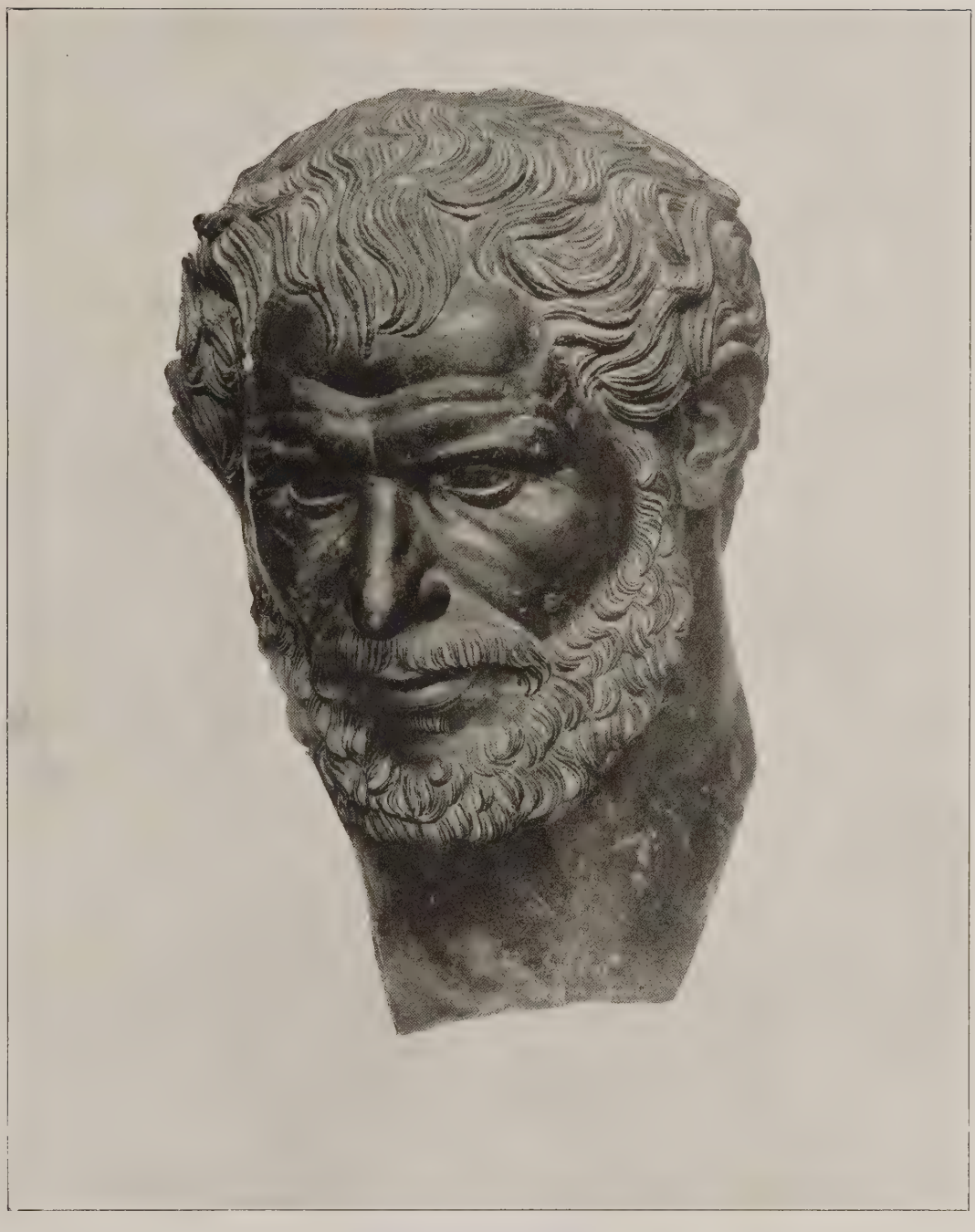
La storia del ritratto romano, fin qui nota, comincia dopo la metà del secondo secolo a. Cr., quando Roma è divenuta, sostituendo l'Etruria, il centro di produzione artistica per l'Italia centrale; cioè ad avvenuta invasione culturale ellenica. È altresì notissimo che il ritratto fu il genere che rimase meno influenzato e che si conservò sempre più «indigeno»; ciò nonostante la contaminazione è innegabile. Una parte di quello che si è osservato per il ritratto greco, vale perciò anche per quello romano. Per rintracciare la corrente d'arte nazionale, sono di grande interesse i ritratti-busti scolpiti sui monumenti funerari di semplici privati. Essi ci indicano i caratteri di quest'arte preesistente all'influenza greca, e continuamente esercitata nell'uso di formare in cera, per il santuario familiare, le imagini degli antenati. Per il ritratto ellenizzato abbiamo un esemplare prezioso, perché datato con sufficiente probabilità di approssimazione dall'80 a. Cr., nel busto eretto in Pompei per decreto dei decurioni all'attore Norbano Sorice (*pag. 22*). Qui un acuto naturalismo, temperato da una lunga tradizione di stile, si esplica in mirabile fluidità di modellato: siamo in un'atmosfera ben differente da quella che deve aver prodotto il «Bruto». Piuttosto maggior parentela con esso, — e a ragione, come vedremo, — si trova nei ritratti considerati di schietta tradi-



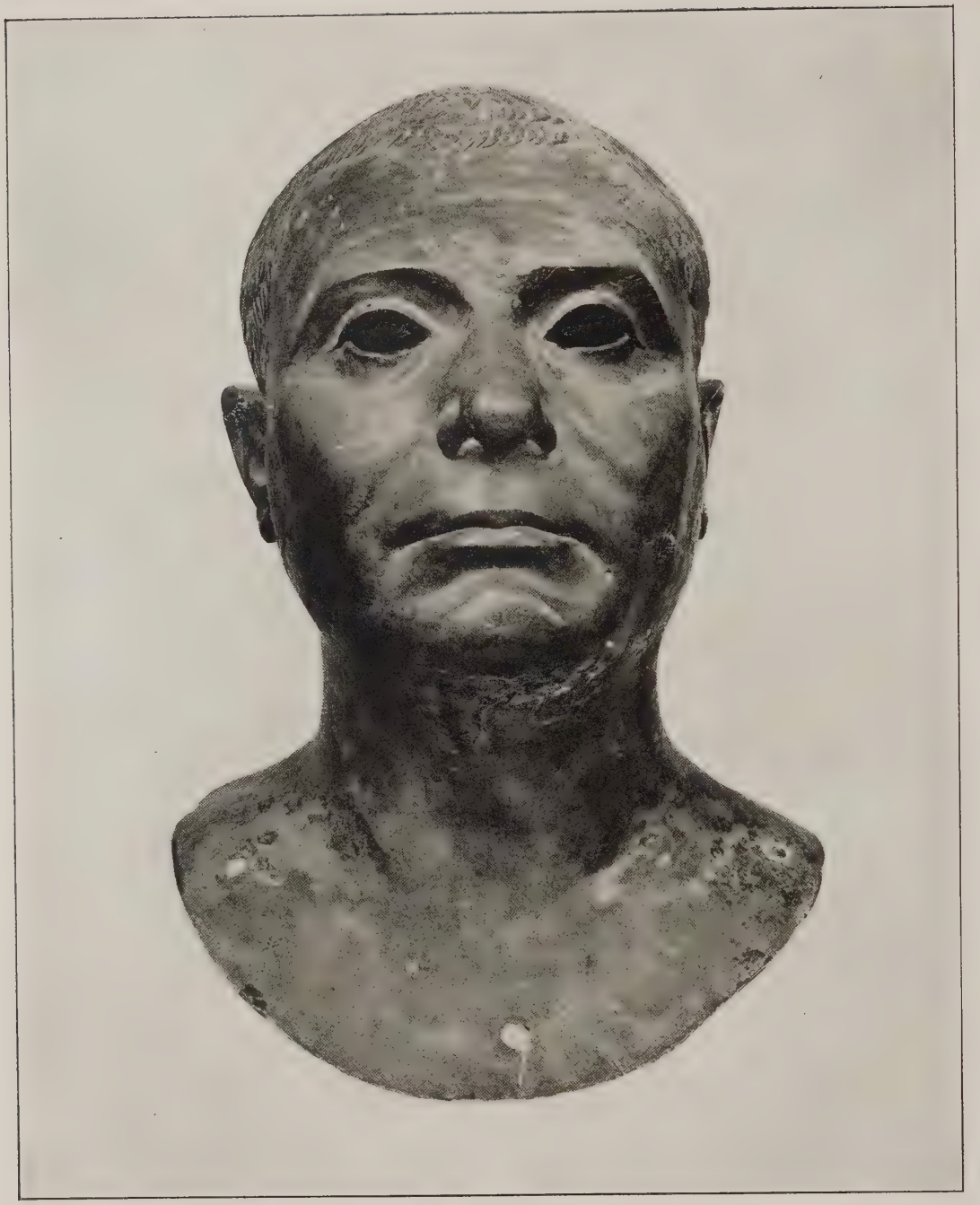
PARTICOLARE DELL'«ARRINGATORE». FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO. (*fot. Brogi*).



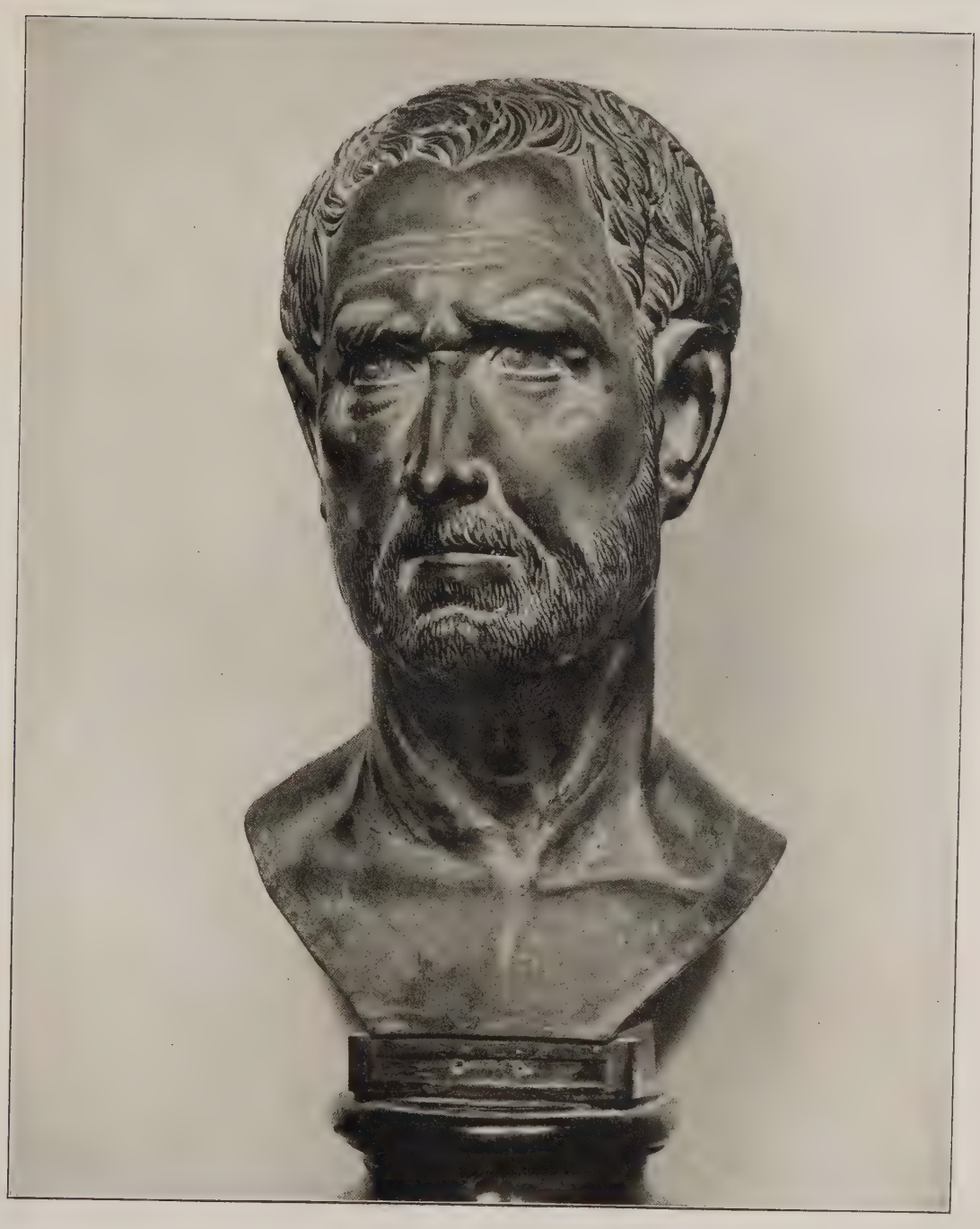
OTTAVIANO AUGUSTO. BRONZO. BIBLIOTECA VATICANA. (*fot. Alinari*).



RITRATTO ELLENISTICO. BRONZO DA ERCOLANO. NAPOLI, MUSEO. (*fot. Anderson*).



L'ATTORE NORBANO SORICE. BRONZO DA POMPEI. NAPOLI, MUSEO. (*fot. Anderson*).



RITRATTO IN BRONZO DELL'ETÀ DEI FLAVII. NAPOLI, MUSEO. (*fot. Anderson*).

PARTICOLARE DI UN SARCOFAGO ETRUSCO DI CAERE. ROMA, MUSEO GREGORIANO. (*fot. Alinari*).

zione romana, e che non sono quasi mai ritratti di «personaggi ufficiali». In tutti questi abbiamo, qua e là, durezze di modellato, crudezze di incassature e di particolari, una ricerca generale vòlta sopratutto verso il caratteristico. Ma notiamo anche, a differenza dal «Bruto», una minor solidità e veri difetti di costruzione e, in special modo, una plastica intesa sopratutto a rendere solo il giuoco superficiale dei muscoli, le accidentalità e le peculiarità fisionomiche senza alcun vincolo di stile, cioè di selezione (*pag. 32*). La sensibilità dell'artista qui sembra che non pénetri mai al di là dell'epidermide: produzione, sopratutto, di consumato mestiere, che è propria di età più recenti rispetto a quelle che a fine di penetrare più a fondo nell'immagine artistica sanno prescriversi una maggior disciplina della forma. Mai, nel ritratto repubblicano del II-I sec. a. Cr., ci troviamo di fronte a una stilizzazione dei capelli così severa come nel «Bruto», né troveremmo, ove avessimo esempio di figure barbate, una norma così paziente. Dopo esser scomparso verso la metà del secolo terzo, un trattamento decorativo dei capelli ritorna nell'età augustea come nota arcaistica (si ricordi il Germanico — Hermes Lògios) e, isolatamente, anche negli ultimissimi anni della repubblica; ma non così severo, e ritiene del movimento fluente e sciolto che aveva nel sec. III-II.

PARTICOLARE DI UN SARCOFAGO ETRUSCO DI CAERE. ROMA, MUSEO GREGORIANO.

Cessando di considerare l'arte romana un séguito di quella greca e risalendo nel secondo e nel terzo secolo verso la genealogia del ritratto romano, ci troviamo costretti ad abbandonare le opere di vera e grande arte, che non ci sono conservate; ma attraverso una serie ancora insufficientemente studiata di opere di produzione per così dire «commerciale», quali exvoto fittili, sarcofagi, ecc., possiamo intravedere quali fossero i concetti artistici dominanti: e ci ritroviamo in piena arte etrusca.

Piena veramente no, perché essa ci mostra qui la sua ultima fase, per quanto forse la più interessante e notevole. Già il così detto «Ennio», del sepolcro degli Scipioni, ora al Vaticano, — riproduca esso o no le fattezze del poeta morto nel 169 a. Cr., — considerato quale il più antico ritratto romano rimastoci, appare completamente opera di produzione etrusca. «Ancora assai vicino alla mancanza di stile propria dell'arte etrusca», è stato scritto [6]; e invero non farebbe meraviglia se fosse stato trovato congiunto a un sarcofago del tipo tarquiniese. Potrebbe, se mai, meravigliare di trovare una tale scultura nella tomba di una famiglia così ellenizzante come erano gli Scipioni: segno che la tradizione artistica etrusca era ancora ben viva e radicata.

Una serie di teste fittili, conservate al Museo Gregoriano, che vanno dal terzo al primo secolo a. Cr. [7], mostra all'evidenza come il ritratto romano confluisca con l'etrusco, e come i suoi elementi caratteristici sieno un prodotto di naturale sviluppo dei caratteri contenuti nella tradizione artistica dell'Etruria. Mostrano però anche, queste teste, come nel terzo secolo sia già diffusa, con scioltezza maggiore che non in Grecia, la libera caratterizzazione del vero, e che solo agl'inizi si conservino ancora, quale retaggio del secolo precedente, alcuni elementi di stilizzazione. Assai interessanti, per questo rispetto e per i confronti con l'opera d'arte che c'interessa, due esemplari, fin qui inèditi, del museo di Tarquinia (*pagine 11, 12* e *13*), che mostrano quale fosse il germe del ritratto-busto, che insieme al tipo ellenistico del ritratto-erma, deve aver influito sulla forma esterna dei ritratti romani, mostrando anche che il busto non è sorto in Italia, come generalmente si crede, solo con l'arte romana (Cfr. Lippold, *Griech. Porträtstatuen* 1912, p. 81).

Risalendo a ritroso la serie testé accennata, e prendendo quali elementi di paragone la stilizzazione dei capelli e della barba e la larghezza e semplicità del modellato, ci troviamo insensibilmente passati al tipo artistico del «Bruto», che prende agevolmente il suo posto nell'arte etrusca della fine del secolo quarto. È in questo àmbito, infatti, che troviamo le uniche prossime e reali analogie di forma e di concezione.

La parentela con l'«Arringatore» (*pag. 19*) è già stata notata da altri, e forse ha influito, data la corrente attribuzione del «Bruto», a far discendere la datazione della statua di Aulo Metello sino ai tempi del ritratto romano; ma richiamando la già citata ritrattistica etrusca in terracotta, possiamo meglio ritornare a collocarlo sulla fine del secolo terzo, entro il quadro generale di quest'arte, di cui ha tutte le accentuazioni veristiche e le ineguaglianze di modellato. Accanto a queste permangono anche alcune durezze che, realmente, lo fanno ravvicinare alla testa capitolina, con la quale esiste poi una grandissima affinità nella qualità del bronzo adoperato. La trattazione dei capelli è affine specialmente a quella della barba del «Bruto», a piccole fiamme che si compongono in un'unica massa; ma la somiglianza è tale da mostrare sì la parentela, ma anche la minore antichità dell'«Arringatore». Alla stessa considerazione si giunge osservando bene il modellato generale, qui più fluido e conseguente; grande analogia hanno le forme del collo, il netto contornare degli occhi senza spessore di palpebre, la carnosità della bocca. Si guardi

appunto la bocca, con la carnosità prominente del labbro inferiore così analoga a quella del «Bruto», nella testa di giovane del Museo Archeologico di Firenze (*pag. 15*), nella testa sopra un sarcofago chiusino (*pagine 16* e *17*), nell'Arringatore (*pag. 19*) e si osservi la differenza con la bocca classicamente modellata dell'Augusto vaticano (*pag. 20*). E così si confronti l'incassatura degli occhi nella testa chiusina e nel «Bruto». Si noti la trattazione spigata delle sopraciglia, che ritorna nel «Bruto» (*pag. 9*), nella testa fiorentina (*pag. 15*) e nell'«Arringatore», e che non ho osservato su alcuna scultura greco-romana. I confronti con la testa chiusina, specialmente nella veduta di tre quarti (*tavola* e *pag. 17*), sono impressionanti particolarmente per quello che riguarda la costruzione anatomica generale, la comune fisionomia contadinesca, che si ritrova in molte altre opere etrusche.

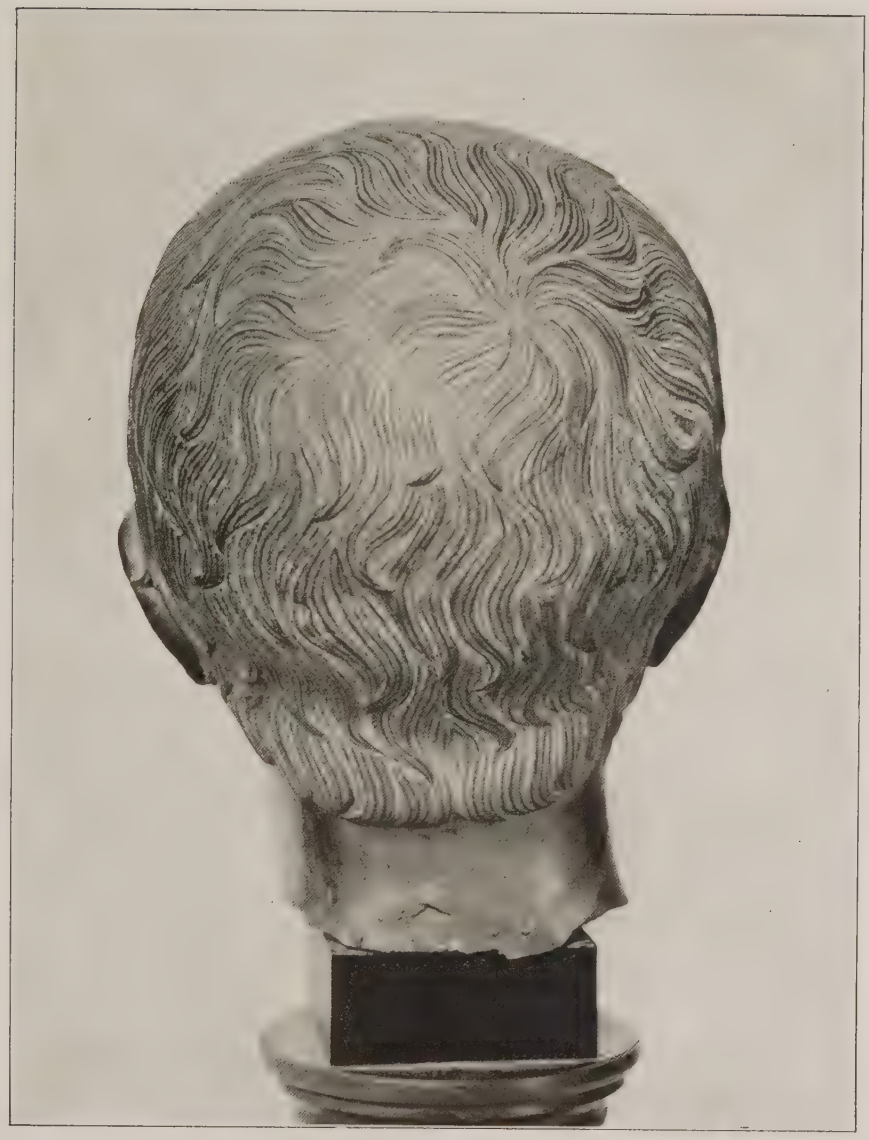
Per semplicità di piani e decorativa rigidità di stilizzazione nei capelli, mi sembrano assai importanti i confronti con la testa fiorentina, che ormai è generalmente riconosciuta per etrusca, tranne qualche voce discorde che la ritiene romana di età augustea; anzi, per ragioni fisionomiche, unita addirittura alla cerchia dei familiari di Augusto. Ma si riscontri con il bellissimo ritratto della Biblioteca Vaticana (*pag. 20*), e vi si riconosceranno agevolmente, ora che li abbiamo meglio accennati, i caratteri differenziali tra la plastica etrusca e quella romana, ove si è trasfuso il gusto greco. Mi sembra che la testa di Firenze possa intercalarsi a ugual distanza tra il Bruto e l'Arringatore. Lo schema dei capelli sul parietale e sull'occipite è identico nelle due statue, quasi ciuffo per ciuffo, solo più appiattito nella testa giovanile (*pagine 9, 14, 28* e *29*), né ci lasceremo trarre in inganno da una superficiale rassomiglianza, sopratutto delle basette, con la pettinatura del Germanico di Gabii, ora al Louvre (Bernouilli, II, tav. X).

Si veda, anche dalla testa di Augusto, come nell'arte greco-romana sia sempre presente, nei ciuffi dei capelli come altrove, il senso della materia rappresentata; come essi si snodino l'uno dall'altro con verità e con logica; come circoli l'aria intorno e al disotto di essi. In queste teste etrusche, invece, nel ripetere lo schema, si finisce col perdere il senso della cosa rappresentata e si seguita ad accostare meccanicamente ciuffo a ciuffo, fiammella a fiammella, virgola a virgola, con l'unico scopo decorativo di riempire un dato spazio con una massa che risulti di un determinato «colore».

La stilizzazione dura e innaturale che hanno i capelli sulla fronte della testa fiorentina, si trova in Etruria sin dalla fine del secolo V e si riscontra su pitture parietali, su graffiti di specchi, come già sulla criniera della «Chimèra» o del leone di Val Vidone (Firenze, Museo Archeologico), e si risente, del resto, anche nella capigliatura della nostra testa chiusina (*pagg. 16* e *17*). A proposito della quale si noti quanto era innato nell'arte etrusca il gusto della larghezza delle masse: in questa testa, che deve esser alquanto posteriore al ritratto fiorentino, e cioè del secolo II, l'artista non si è mai approfittato della facilità del materiale, che è l'alabastro, per accentuare dei particolari, per creare dei sottoquadri ed accrescere con scartocciamenti il giuoco della luce o dimostrare semplicemente abilità tecnica.

IL «BRUTO», VISTO DA TERGO. ROMA, CAMPIDOGLIO. (*fot. Governatorato di Roma*).

Nel campo dell'arte etrusca, da un lato la semplicità di modellato conservata a lungo, dall'altro la riproduzione di particolari veristici iniziata prestissimo, fanno sì che si trovino a disagio nell'assegnare le date, partendo da osservazioni stilistiche, gli archeologi unicamente rivòlti alla scala di valori formata sull'arte greca e rendono necessaria una storia della scultura dell'Italia antica, che non sia solo un'appendice dell'arte ellenica né una semplice riunione di materiali.



IL RITRATTO ETRUSCO DEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI FIRENZE, VISTO DA TERGO.

Ritornando, per un istante, ai confronti, la maggior parentela col «Bruto», priva qui di ogni dubbio di non aver dinanzi opere di fattura etrusca, la troviamo, pur tenendo conto della diversità del materiale, nelle due teste di Tarquinia, la prima delle quali deve avvicinarsi abbastanza agli inizi e l'altra alla metà del secolo III. Non privo di interesse è anche il riavvicinamento ad un sarcofago ceretano in travertino (*pagine 24* e *25*) che assegnerei agl'inizi del secolo IV piuttosto che al V, e che pure

nella sua inferiore esecuzione artistica ci mostra quasi un punto precedente della stessa arte che porterà al «Bruto». Si noti il trattamento della barba e dei capelli, con la stilizzazione a fiammelle che in Grecia era stata abbandonata già nella maturità dell'arcaismo; notevole è anche il netto contornare degli occhi e la generale espressione di severità. Si veda la parentela plastica tra la testa di un sarcofago tarquiniese (*pag. 31*) e il bronzo di Firenze e anche lo stesso «Bruto». Il sarcofago è databile dalla seconda metà del terzo secolo, poiché l'iscrizione che vi è apposta ci dà il nome di un Velthur Partunus figlio di quel Partunus che si fece deporre in un sarcofago portato da Cartagine, appartenente a un tipo che era con certezza in uso nella prima metà del secolo terzo [8]. Eppure anche qui la severità di modellato e il tipo delle figurette decorative (sfingi e leoni) sembrerebbero accennare ad una datazione più arretrata.

Confrontata con le opere d'arte etrusca riprodotte, risulta chiaramente che il «Bruto» è anteriore ad ognuna di esse, tranne che al sarcofago ceretano e al primo dei ritratti tarquiniesi, e che, quindi, pur avvicinandosi al secolo terzo, ritiene ancora tanto di «stile» da farlo assegnare al quarto.

Torniamo dunque a insistere in quanto abbiamo accennato: che cioè l'arte etrusca era singolarmente atta a riunire, alla fine del quarto secolo, la severità di stile con la potenza di espressione: due tendenze che si possono perseguire fin nelle sue prime realizzazioni plastiche nelle teste degli ossuari iconici [9].

Il lungo e continuo uso dell'argilla contribuì a formare in Etruria una particolare maniera di modellare a larghe masse nettamente contornate, che si rivela anche nelle sculture in pietra, e portò l'arte etrusca a una scioltezza di modellato e a una caratterizzazione dei particolari, assai prima che tali qualità si manifestassero nell'arte greca.

L'artista sceglie la materia più adatta al proprio ideale, poiché in qualunque arte la volontà artistica è sempre pari alla sua potenzialità. Gli Etruschi, anziché seguitare per secoli a lavorare la creta e la pietra tenera, avrebbero potuto rivolgersi al marmo di Luni, come al marmo delle isole si erano rivolti ben presto i Greci abbandonando il calcare tufaceo, per poter concretare la loro visione di chiarezza e di cristallina linearità. Nel tufo, nel peperino, nell'argilla trovarono invece una migliore espressione al loro sentimento pittorico e, in certo senso, «barocco», gli Etruschi: è uno dei fatti che meglio testimoniano di una loro originalità artistica. Con tutto ciò, ben lungi dal fare del materialismo storico, bisogna pur riconoscere un certo peso all'influenza del materiale usato; e l'argilla plastica è appunto tale da invogliare l'artista a una precoce liberazione, quasi senza averne coscienza, dalla rigida frontalità arcaica e da invitare alle libere costruzioni che determinano gli accenti e i modi della personalità caratteristica.

Dovremo un giorno mostrare come molti caratteri delle prime espressioni plastiche etrusche si riattacchino al desto senso di modellatori delle genti neolitiche d'Italia. Ma quale esempio di questa maggiore libertà concessa alla plastica in argilla, ricordiamo anche qui le primitive figurette umane di terra bruna conservate al Museo Gregoriano, provenienti, come altre simili,

UN SARCOFAGO DEL MUSEO DI TARQUINIA.

RITRATTI FUNERARII ROMANI. ROMA, MUSEO VATICANO. (Fot. A. m.

da tombe della prima età del ferro, che, per la scioltezza delle gambe divaricate e delle braccia tese in avanti, si differenziano dal tipo greco-orientale in pietra o in avorio con le gambe serrate e braccia attaccate lungo il corpo. Quanto l'arte etrusca sia giunta più avanti di qualunque altra antica nella movimentata libertà della forma, lo dimostrano le testine fittili dei Galli, provenienti dal tempio di Civita Alba nelle Marche (Museo di Bologna), di una plastica addirittura postberniniana.

Tutta attirata verso questa immediatezza di effetti, anche a scapito della correttezza di forma, l'arte etrusca non è certamente mai giunta a crearsi un cànone, come doveva averlo l'arte egiziana e come lo ebbero le arti di altre civiltà: quella greca con Policleto, il Rinascimento italiano già con l'Alberti, e quello tedesco col Dürer: segno anche questo della mancanza, nell'antica Etruria, di un pensiero teorico e di una speculazione filosofica, che ci era apparso per altri elementi.

Collocata così in un nuovo quadro la testa del così detto Bruto, e precisamente in un periodo che va dal 370 al 300 a. Cr., e riconosciuto che in quel tempo l'arte in Roma era ancora, come ai tempi di Vulca, di

URNA ETRUSCA. SARTEANO, COLLEZIONE BARGAGLI. (*fot. Alinari*).

produzione etrusca, conviene forse riesaminare la questione iconografica, per quanto essa sia lontana ed estranea al nostro scopo, che è sopratutto di contribuire alla chiarificazione della cultura artistica dell'Italia antica.

Abbiamo già visto quali considerazioni intrinseche portino a ritenere che la testa conservataci facesse parte di una statua; ve ne possiamo aggiungere ora una estrinseca, che cioè nel secolo IV, epoca alla quale la abbiamo assegnata, non era in uso, almeno per quanto ci consta, la forma di busto per i ritratti onorarî. Sappiamo da varie fonti [10] che in tempo abbastanza remoto era stata eretta a Bruto una statua in bronzo, che lo rappresentava con la spada impugnata, e che era stata collocata sul Campidoglio tra le statue dei re di Roma. Ciò dovette avvenire, ad ogni modo, in tempo piuttosto lontano dall'epoca in cui si suppone avvenuta la cacciata dei Tarquinii (509 a. Cr.) e il consolato di Lucio Junio Bruto. Per quanto la realtà storica di esso fosse tutt'altro che ben definita [11], e forse ancor più per questo, la gente dei Junii Bruti plebei assicurava di derivare dall'antico console patricio, tanto che da qualche scrittore si aggiunse, onde poter giustificare la genealogia, un terzo figlio di Bruto, alla tradizione che parlava concordemente dei due da lui uccisi. Uno però degli argomenti più spesso invocati dai

a), *b*), *c*) MONETE CON L'EFFIGIE DI J. BRUTO. *d*) MONETA DI T. TAZIO.

Juni Bruti era la somiglianza tra la statua dell'antico Bruto e il tipo fisionomico comune alla loro famiglia (Plutarco, *Brutus*, I). Trovando un Caio Bruto console plebeo nel 317, 313 e 311 a. Cr., censore nel 307 e infine dittatore nel 302, vien fatto di pensare che la statua in memoria dell'antico Bruto potesse esser stata eretta da questo potente personaggio, e che in essa venissero mescolati elementi tradizionali ed elementi fisionomici proprî alla gente Junia: saremmo esattamente nella datazione da noi proposta per la testa capitolina.

Essa venne donata nel 1564 dal Cardinale Pio Ridolfo da Carpi alla città di Roma, specialmente in grazia alla sua già tradizionale attribuzione quale ritratto di Bruto: attribuzione remota che, insieme allo stato di conservazione potrebbe anche far pensare che il frammento fosse uno di quei monumenti tramandati con venerazione fin dall'antichità.

Presenterebbe perciò molte attrattive alla fantasia l'identificazione della severa testa capitolina col ritratto dell'instauratore della «libera repubblica», di quest'uomo dal carattere «rigido come spada temprata nell'acqua fredda, non addolcito da alcuna riflessione» (*Plutarco*), identificazione che dalla nostra datazione potrebbe esser resa più probabile. Ma purtroppo viene a fallire il dato decisivo, che sarebbe offerto dalle monete.

Noi abbiamo, infatti, una testa di Junio

Bruto sia sul denario coniato in Roma da Marco Bruto nel 59 a. Cr., che su quello di Lucio Pedanio Costa, coniato in Asia Minore tra il 44 e il 42 a. Cr. In entrambe le monete abbiamo un tipo che si avvicina a quello della nostra testa, ma che non ha con essa una somiglianza assoluta. È vero che i ritratti sulle monete repubblicane sono sempre assai approssimativi, anche quando si tratta di persone vicine per tempo (si confrontino tra i migliori, l'aureo con il ritratto di Sesto Pompeo, Head, *Guide*. T. 69-27 e la gemma berlinese, Furtwängler, *A. G.*, tav. LI-27).

Nel caso specifico, poi, l'artista che ha intagliato lo stozzo delle monete di M. Bruto ha rappresentato un tipo abbastanza generico di romano di età arcaica, non troppo dissimile da quello della testa del re Tito Tazio che vediamo su altre monete e che accenna a forme di scultura arcaica. E tanto è vero che ha creduto di potersi prendere delle libertà, che i diversi esemplari della stessa moneta non concordano fisionomicamente tra di loro (*pag. 34*) e si distaccano più o meno dal bronzo capitolino, del quale, ad ogni modo, non possono considerarsi riproduzione [12].

Dicembre 1926.

RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI.

---

(1) Cfr. JUSTI, *Winckelmann*, II, p. 418. Per le notevolissime influenze del Bellori sul W. cfr. ultimamente SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*, 1924, 457 seg.

(2) Non potrà più accadere così, che, mentre si pubblica e si discute ogni infima copia di sculture greche, in una studiatissima collezione quale la Gliptoteca di Monaco di Baviera, resti inosservato fino ad oggi un gioiello come il satiro etrusco recentemente pubblicato dall'Albizzati in *Rdc. d. Pontif. Accad. di Archeol.*, 1924-25, Tav. VI-VIII.

(3) HELBIG-AMELUNG, *Führer*, 1912, I, p. 542; vedi ivi per la bibliografia del soggetto. L'attribuzione all'arte greca è del PETERSEN, *Von alten Rom* [4], p. 172. Una maggiore sensibilità sembra destarsi negli ultimi tempi. Il DUCATI, *Etruria antica*, 1925, prefazione p. VI, avvicina al « Bruto » l'« Arringatore », sempre però considerandolo romano e del I secolo. Più prossimo alla cerchia dell'arte etrusca, sempre però con datazione tarda, lo ha veduto il KASCHNITZ-WEINBERG in *Rdc. d. Pontif. Accad.* III. 1925, p. 340. Che poi i tempi fossero maturi per la definitiva attribuzione lo dimostra l'essermi io incontrato in questa ricerca con un nuovo e analogo studio che sta preparando il Kaschnitz. Ci siamo vicendevolmente accorti di percorrere la medesima strada, quando ci siamo rivolti al medesimo fotografo per eseguire le medesime fotografie al museo di Tarquinia e al Pal. dei Conservatori. Debbo perciò molta gratitudine al Dott. Kaschnitz per avermi messo a incondizionata disposizione le fotografie del Bruto e altre che l'Istituto Germanico faceva eseguire per lui. Spero anche che ci troveremo d'accordo nelle conclusioni, tratte dai medesimi materiali.

(4) Cfr. BIENKOWSKI, *Rev. Archéolog.* 1895, II, p. 293. - HECKLER, *Oest. Jahresh.* 1924, p. 187.

(5) Per ulteriore confronto il miglior esempio di un tipo simile al « Bruto », trattato dall'arte romana è la testa del Museo di Ny Carlsberg data il ARNDT BRUCKMANN, *Portraits*, tav. 79-80; e per l'arte imperiale il busto claudio traianeo del Museo naz. di Atene, n. 372 (Cfr. HEKLER, art. cit., fig. 62).

(6) ARNDT-BRUCKMANN, cit., testo alla Tav. 449-50. Cfr. HELBIG-AMELUNG, *Führer* [3], I. p. 78. Vi si parla di assoluta rozzezza e insensibilità artistica, ma poi vi si vogliono vedere dei tratti fisionomici non romani, « ben adatti all'origine tarantina del poeta ». Per lo HEKLER, *Bildniskunst*, ecc., esso poi è l'esempio del « poco che veramente vi era nel tanto decantato realismo romano prima dell'influenza greca. »

(7) Recentemente pubblicate per la prima volta dal KASCHNITZ in *Rdc. d. Pontif. Acc.* III, 1925, p. 326 sg.

(8) CARCOPINO in *Atti Pontif. Accad.* Serie III, 1924, p. 109, Tav. XXXI.

(9) Cfr. quanto scrissi in « Dedalo » VI, fasc. I. Un'acuta osservazione fece già il WICKHOFF, *Wiener Genesis*, 1895, p. 15, richiamando a proposito dei ritratti etruschi ottenuti coll'accennare economicamente le peculiarità individuali entro i contorni di una testa tenuta sommariamente sulle generali, i disegni dei maestri olandesi e specialmente di Rembrandt, ove con cinque o sette lineette isolate collocate in giusta relazione e proporzione si ottiene una illusione perfetta.

(10) Raccolte in BERNOUILLI, *Röm. Ikonogr.* 1882, I, p. 18.

(11) Cfr. MOMMSEN, *Roem. Forsch.* I, p. 111 e PAIS, *Storia critica*, I, p. 536 sg.

(12) Durante la stampa mi è giunto, per cortesia del Prof. Minto, l'estratto d'uno scritto di F. STUDNICZKA: *Drei frühe Römerköpfe* (Festgabe z. Winkelmannsf. d. arch. Seminar d. Univ. Lepizig, 8 Dez. 1926) ove si confrontano tra loro il « Bruto », un br. della Bibl. Nat. di Parigi (catal. nr. 857) e la già citata testa di Delfi, Homolle tav. 73, proponendo per tutte una datazione piuttosto bassa nell'ambito dell'arte romana, e ciò specialmente per il « Bruto ». Solo la « spiccata e viva caratterizzazione » decide l'Autore a porre questa scultura « in epoca già ellenistica », ché molti caratteri sembrerebbero disporlo a una datazione anteriore: la tecnica arcaica con la quale è eseguito lo smalto degli occhi, la trattazione dei capelli « lontana da ogni fine suddivisione greca » e « simile a pitture e graffiti etruschi del IV secolo », la barba che « rammenta quasi ancora la criniera arcaica della lupa capitolina ». In quanto all'altra bella testa, proveniente da Bovianum, le somiglianze e le differenze della concezione artistica pongono, per me, ancor più in evidenza l'appartenenza del « Bruto » all'arte etrusca. Abbiamo anche qui la modellatura carnosa, i passaggi dei piani e gli attacchi morbidi e insensibili dovuti all'influenza del tipo ellenistico nella ritrattistica romana.

SEMPRE IL TIEPOLO.

La fama di niun altro pittore andò soggetta, come quella del Tiepolo, ai capricci volubili della moda. Durante la vita egli provò tutte le lusinghe della gloria: di lui si onorò la patria; di lui corse il grido per le contrade lontane; lui esaltarono gli artisti, che non lodano facilmente, e celebrarono i poeti, che non sempre adulano. Dal dì della sua morte invece la grande sua rinomanza impallidì e a poco a poco si spense.

Trionfò l'arte classica, a cui la pittura tiepolesca, ricca, sensuale, sfarzosa, tutta un tripudio di nudità, di voli, di sorrisi, sembrava goffa e bizzarra. Né il Tiepolo venne in maggior fortuna col movimento romantico, ch'era pure ispirato a idee più libere e ardite, in contrasto coll'imitazione greco-romana.

Soltanto quando gli ingegni ribelli spezzarono i ceppi delle tradizioni classiche e romantiche, il nome dell'artista veneziano vinse le nebbie dell'oblio, e i giovani ne fecero il segnacolo dell'arte rinnovellata. Con un'ammirazione, che non consentiva l'analisi, si rimaneva stupiti dinanzi al magnifico improvvisatore. Ma la fortuna avversa, che ne aveva oscurata la fama, non aveva finito la sua persecuzione e parve volesse anche distruggerne le opere più significative.

Nell'ultima grande guerra, sotto i colpi della tedesca rabbia, cadde in frantumi il soffitto della chiesa degli Scalzi in Venezia, dove in una gloria di luce era dipinto il *Trasporto della Santa Casa in Loreto.* Il furore delle artiglierie che imperversò nelle campagne trevigiane, distrusse a Nervesa la villa Soderini, ricca di pitture tiepolesche. Un così avverso destino, che pareva dovesse togliere dagli occhi e dalla memoria degli uomini alcune fra le più belle opere del grande pittore, ne ravvivò invece l'amore in tutto il mondo civile. E anche dopo la lotta immane, che ha rinnovato al mondo spirito e sangue, dura l'ammirazione, quantunque non più, come un giorno, ciecamente entusiastica.

Fra le tormentose ricerche di cose nuove e di cose strane, e i ritorni a ispirazioni e a motivi arcaici; fra i tentativi di esprimere al di fuori l'intima poesia dell'animo e la furia iconoclastica che vuole abbattere tutte

G. B. TIEPOLO: LA VERITÀ CHE SCACCIA LA MENZOGNA. (LE FENDITURE DELL'AFFRESCO NON SONO PIÙ VISIBILI DOPO IL RESTAURO). VICENZA, PALAZZO VALMARANA.

G. B. TIEPOLO: LA MUSICA. VICENZA, PALAZZO VALMARANA.

le scuole e tutte le norme, la luce tiepolesca risplende ancora.

Certamente il pittore, più che una emozione al cuore dà una lieta impressione agli occhi; ma non vogliate chiedergli più di quel che volle e poteva dare. La sua anima, rapita dalla ricchezza e dalla bellezza esteriore, non era chiamata ad approfondire il senso arcano delle cose. Il suo genio, non grave di sapienza, si esprimeva intero con i mezzi più attraenti della tecnica, con la forza del modellato, con la luminosità del colorito, che dà un significato tutto suo alle forme più ridenti del vero.

G. B. TIEPOLO: LA PITTURA. VICENZA, PALAZZO VALMARANA.

Ma nel confuso rimescolamento dell'arte odierna, tra le discussioni a parole, numerose e vane quanto le opere a colori, proviamo ancora una schietta letizia dinanzi a un dipinto del Tiepolo, che s'alza come uno squillo di fresche risa argentine in un sinedrio di disputanti noiosi.

Il mirifico coloritore segna il coronamento della gloriosa scuola veneziana. Nessuna scuola, come questa, conserva, fin dalle origini, le sue particolari caratteristiche, vivendo a sé, non mutando il suo magnifico aspetto da quel che le viene di fuori, sia pure dalla grande arte toscana del Quattrocento. È tutta un inno di festa, senza pause, senza interruzioni, senza strappi, da Jaco-

G. B. TIEPOLO: L'ARCHITETTURA. VICENZA. PALAZZO VALMARANA

po Bellini, il capitano della schiera portentosa, a Giovanni Battista Tiepolo, l'ultimo vessillifero, il cui nome non può venire più sommerso dal flutto di nuove idee.

In luogo di scemare, si riaccende ora più viva l'ammirazione in una città gentile, Vicenza, che par quasi voglia riparare all'incuria, in cui tenne per molti anni le opere che vi aveva lasciato Giovanni Battista Tiepolo e che andarono quasi tutte smarrite o vendute. Fu potuto salvare dalle mani profanatrici dei restauratori e da quelle rapaci dei negozianti, il bel quadro d'altare, la *Concezione della Vergine*, che dalla chiesa dell'Ara Coeli fu trasportato nel Civico Museo, ma i *Due Apostoli*, che abbellivano

G. B. TIEPOLO: LA STORIA. VICENZA, PALAZZO VALMARANA.

la chiesa di Santo Stefano, un quadro, che rappresentava *un Vescovo in atto di vestire una monaca*, nella chiesa ora demolita del Corpus Domini, e un *San Giovanni Battista in prigione*, nel palazzo Monza, andarono smarrite. Venduti nel palazzo dei Porto-Colleoni i *ritratti a chiaroscuro degli uomini illustri della famiglia Porto;* vendute le pitture che ornavano il palazzo Rascelli e quelle del palazzo Vecchia.

Di tante preziosità d'arte, sparse dal Tiepolo nelle chiese e nei palazzi della città del Palladio, non restano che gli affreschi di una sala nel palazzo Trento, ora Valmarana, eretto dall'architetto Francesco Antonio Muttoni, fiorito nella prima metà

del secolo XVIII. Rappresentano nell'ovato centrale, *La Verità che scaccia la Menzogna*, e nei quattro tondi agli angoli, le figure allegoriche della *Storia*, dell'*Architettura*, della *Pittura* e della *Musica*. Ma se i proprietari del palazzo, i conti Valmarana, non volendo mancare alla tradizione domestica di amare e favorire le arti, non avessero provveduto, gli affreschi sarebbero caduti miseramente in rovina. Con quale ingegnoso artifizio sia stato riparato alle minaccie del danno imminente, ci è particolarmente descritto dal vicentino Giovanni Franceschini (*Emporium*, sett. 1926), vigile e sapiente amatore delle cose belle della sua bellissima città.

L'intelaiatura di legno del soffitto, coll'incannucciato e l'intonaco, era assicurata, con tiranti in ferro, alle grosse travature del coperto. In conseguenza della vetustà, del peso delle nevi, degli scuotimenti dei venti e dei terremoti, il coperto s'era abbassato, e i tiranti di ferro, in luogo di essere un sostegno, avevano determinata una pressione verso il basso, così che il soffitto segnò dapprima delle rigonfiature, poi delle incrinature, che fecero cadere anche qualche pezzo d'intonaco.

Non potendosi trasportare il dipinto dall'intonaco sulla tela, si procedette a un poderoso lavoro di rafforzatura meccanica, compiuto dal professor Giovanni Nave, operatore espertissimo e spirito di artista. Così furono miracolosamente conservate queste pitture che sono fra le più belle del Settecento veneziano.

Non soltanto gli edifizi cittadini, ma anche talune ville presso Vicenza il Tiepolo nobilitò col suo pennello.

Per fortuna pervennero intatti fino a noi i bei dipinti a fresco della Villa Loschi dal Verme al Biron, e quelli più belli della Villa Valmarana a San Sebastiano.

Un senso di squallore spira invece dalla Villa Cordellina a Montecchio Maggiore, a dieci chilometri da Vicenza. Nel soffitto della gran sala, il Tiepolo aveva dipinto co' suoi colori più lieti un affresco rappresentante *La luce delle arti che fuga le tenebre dell'ignoranza;* sulle pareti, da una parte, la *Famiglia di Dario ai piedi di Alessandro*, dall'altra, una scena, tratta, come giustamente crede il Franceschini, dalla *Sofonisba*, tragedia del vicentino Gian Giorgio Trissino. Il soffitto, incrinato dall'umidità, cadeva a pezzi: la sala era adoperata per l'incubazione del seme dei bachi. A tanto ludibrio di ruina era serbata una tale opera.

È perciò da lodare la provvidenza del Comune, che potè conservarla alla città e all'arte. Monsignor Sebastiano Rumor, il dotto bibliotecario della Civica Bertoliana di Vicenza, narra, in una sua relazione, le vicende di questo soffitto, di cui esiste un bel bozzetto nella Galleria di Duwich. È opportuno riferire qualche passo della relazione, perché il gran benefizio reso all'arte dimostra come non sia sempre vero che la nostra età non curi abbastanza le glorie e le fatiche dei tempi che ci precedettero.

« Nel 1917 (scrive il Rumor) veniva deliberato di arrestare la dolorosa rovina del soffitto di Villa Cordellina, strappando e trasportando su tela l'affresco pericolante. L'operazione dello strappo venne infatti subito compiuta; ma mentre il restauratore Stefanoni stava per collocare e fissare il dipinto sopra la tela definitiva, fu necessario di frettolosamente sottrarlo alle imminenti minaccie della guerra e metterlo in salvo a

G. B. TIEPOLO: LA LUCE DELLE ARTI FUGA LE TENEBRE DELL'IGNORANZA. VICENZA. MUSEO CIVICO.

Firenze, insieme alle altre opere d'arte cittadine e della provincia. E pochi giorni dopo, per lo scoppio di un treno di munizioni alla stazione di Tavernelle, precipitava tutto l'intonaco della sala della villa Cordellina, dal quale era stato provvidenzialmente allora allora tolto lo splendente capolavoro del Tiepolo. Nel 1919 ritornato da Firenze il carico insigne del nostro patrimonio artistico, il soffitto poté avere dal restauratore quelle ultime cure che ne assicurano la conservazione. Allora restò convenuto che l'Amministrazione Cordellina, conservandone la proprietà, affidasse il dipinto al Museo Civico di Vicenza, perché lo tenesse in consegna, e che il Museo accettando in tali termini il deposito, avrebbe provveduto a collocare il dipinto nel soffitto della sua sala maggiore, a restaurare le parti di colore cadute prima della operazione di trasporto, e a dare alla sala quella sistemazione decorativa che si mostrava necessaria per la presenza di opera di tanta bellezza e di tanto valore.»

Mentre si difendevano dalle ingiurie del tempo e dalle offese degli uomini queste nobilissime opere, giungeva da Parigi la lieta notizia di due nuovi quadri, o ignoti o poco noti, del pittore veneziano.

Le due tele sono di eguali dimensioni (m. 1,80×1,13); una rappresenta *Gesù alla Piscina probatica*, l'altra *Gesù e l'adultera*. Donde provengono? Dalla quadreria di Valen-

G. B. TIEPOLO: GESÙ ALLA PISCINA PROBATICA. PARIGI, RACCOLTA PRIVATA

G. B. TIEPOLO: PARTICOLARE DELLA PISCINA PROBATICA. PARIGI, RACCOLTA PRIVATA.

tino Benfatto a Venezia e si trovano descritti nel Catalogo di quella pinacoteca, compilato da Francesco Zanotto nel 1856 (tip. Grimaldo). Lo Zanotto afferma (pagina 232), che sono fra le più belle opere di Giovan Battista Tiepolo.

Venduta e dispersa la galleria Benfatto, le sue tele, passate di mano in mano, furono recate a ornare il castello di Frohsdorf, e vennero poi in proprietà di Don Jajme di Borbone, che le vendette a Parigi. Sull'autenticità dei due quadri non può lasciarci assolutamente tranquilli il giudizio di Francesco Zanotto, il quale aveva l'intendimento di accrescer pregio e valore alla raccolta del suo amico Benfatto [1]. E infatti, dopo lette alcune descrizioni di critici tedeschi, io ho, nella traduzione francese del mio libro sul Tiepolo (Paris, Hachette, 1911, pag. 214), manifestato il dubbio che i due dipinti fossero del miglior seguace di Giambattista, il figlio Giandomenico. Ma con le sole fotografie non si può giudicare delle opere di un pittore, il cui massimo pregio è il colorito. Sarebbe come concludere un matrimonio d'amore mediante due bei ritratti fotografici. Certo è che, anche a traverso la grigia zona fotografica, i quadri di Parigi appaiono di grande bellezza.

Fra le scene della vita di Gesù il miracolo della Piscina Probatica non offerse argomento d'ispirazione ai pittori. Con tal soggetto non si ricorda che un sol quadro di Jacopo del Sellaio nella galleria della Collegiata di Castiglion Fiorentino.

Nel quadro attribuito al Tiepolo, la Piscina Probatica, o delle pecore, sotto l'atrio del tempio di Gerusalemme è rappresentata da una vasca marmorea piena d'acqua, la quale serviva a lavar le interiora degli animali immolati per il sacrificio. Non è probabile che tale notizia facesse parte della erudizione del pittore veneziano, bensì di qualche suo consigliere letterato, come l'Algarotti, il quale può aver aggiunto che la simbolica vasca del sacrificio si trasformò, nelle basiliche cristiane, nel *cantharus aquarum* per l'abluzione dei devoti, che diede poi origine alla pila per l'acqua santa.

A tutto ciò certamente non pensava l'artefice, quando intorno alla vasca, raffigurava in varî atteggiamenti di viva espressione, gli infermi, suggestionati dalla fede: allora, come ora, come sempre. In uno scorcio ardito e stupendo, scende dal cielo l'Angelo, che, di tempo in tempo agitava l'acqua per darle virtù prodigiosa. Fra gl'infermi, i ciechi, gli storpi, i rattratti, era un paralitico che giaceva sul suo letticello da trentotto anni, e che s'era rivolto a Gesù per essere risanato. E Gesù lo esaudisce, pronunciando le parole: *Surge, tolle grabatum tuum et ambula.*

Nel quadro, il miracolo è già avvenuto: a destra il paralitico risanato, bella e gagliarda figura, se ne va col materasso ravvoltolato e caricato sulle spalle. Dinanzi a Gesù, che sta in piedi nel mezzo, accennando con una mano al cielo, è un povero storpio appoggiato alle grucce, che implora salute, egli pure. Sul volto e negli atti della gente intorno alla Piscina l'invocazione si unisce allo stupore e alla speranza. È notevole una donna genuflessa, che molto somiglia a un'altra figura femminile del *Miracolo di Sant'Antonio*, un quadro d'altare di Giambattista nella chiesa di Mirano Veneto. Di contro un altro gruppo di donne e uomini, alcuni inginocchiati, altri in piedi, tutti in atteggiamento di profonda reverenza.

Anche nel quadro dell'Adultera, Gesù è nel mezzo. Siede calmo e composto, e ha già pronunciato le sublimi parole di perdono: *Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat.*

Da un lato è l'adultera, trascinata e sospinta dai suoi accusatori; sul davanti, uno più degli altri è irato e minaccioso — forse il marito ingannato. Di fronte è il gruppo di coloro che dovevano eseguire la feroce sentenza, che appaiono vinti dal verbo divino, e lasciano cadere dalle mani le pietre, inginocchiandosi reverenti dinanzi al Profeta. Nel fondo un romano, ravvolto nelle pieghe di un ampio paludamento, si allontana: è forse il rappresentante della rigida legge, che se ne va corrucciato, vedendo la giustizia vinta dall'indulgenza.

Il pittore crea un mondo di sua invenzione, senza curare l'erudizione etnografica e archeologica: gli edifici di Gerusalemme sono trasformati nelle magnifiche architetture del Rinascimento veneziano. La loggia nel quadro dell'Adultera è ben quella del *Convito in casa di Levi* del Veronese. Ma per avvertirci che siamo a Gerusalemme, sotto l'impero romano, sul muro è infisso un busto di marmo, sotto il quale è scritto: *Tiberius Caesar.* La semplicità evangelica delle storie di Gesù appare in aspetto teatrale e scenografico. L'adultera non è trepidante dinanzi alla minaccia della dura morte, ma si avanza, bella e spensierata, quasi a passo di danzatrice; i soldati in elmo e con le alabarde, i saraceni in turbante, che trascinano la peccatrice, hanno il volto e il fare delle comparse da teatro.

Nel quadro del paralitico risanato, nel gruppo dei genuflessi, alcuni hanno il mantello e il bordone dei pellegrini cristiani; e una donna veste il pittoresco costume delle popolane romane, quale vediamo ancora oggidì.

Queste due tele, dove è tanta concitazione di vita, fanno passar per la mente il maligno giudizio del Ruskin, il quale, dinanzi al *Calvario,* nella chiesa di Sant'Alvise in Venezia, osserva che le pitture sacre del Tiepolo sono quali le farebbe un bravo allievo dell'Accademia di Parigi che pretendesse d'intendere il senso del patimento di Cristo, dopo aver letto molti romanzi della Sand e del Dumas.

Il giudizio è proprio maligno perché non si può recisamente affermare che le qualità espressive facciano sempre difetto al Tiepolo. Basterebbero la *Santa Lucia* della chiesa veneziana dei Santi Apostoli, e la *Santa Caterina di Siena* nella Galleria di Vienna per dimostrare come il pittore, tra le bizzarrie della sua fantasia, sapesse qualche volta assurgere a un'alta espressione di sentimento e di pensiero. La critica equanime deve assegnare il posto che spetta al Tiepolo, il quale, soprattutto, deve essere considerato come un maraviglioso coloritore.

Il suo coevo e amico, Anton Maria Zanetti, nel libro della *Pittura Veneziana,* comprese, meglio d'ogni altro, i pregi del sovrano pittore il quale «introdusse, con arte meravigliosa, nelle opere sue, una vaghezza, un sole che non ha forse esempio.» Per giungere a ciò si serviva di tinte basse e sporche, mettendo ad esse vicine altre tinte belle e nette, onde ne veniva quell'effetto che pochi altri seppero raggiungere.

Egli ottenne la luminosità del colorito con mezzi suoi, non dando mai gran forza alle ombre nel tòno locale, ma rendendole trasparenti e lumeggiandole coi riflessi. Co-

G. B. TIEPOLO: GESÙ E L'ADULTERA. PARIGI. RACCOLTA PRIVATA.

G. B. TIEPOLO: PARTICOLARE DELL'ADULTERA. PARIGI, RACCOLTA PRIVATA.

nobbe, come pochi, l'arte dei mezzi tòni e il magistero sì difficile e sì poco studiato degli sbattimenti, sapendo unire, senza effetti stridenti, le tinte più discordi e più avverse e dando uno splendore abbagliante alle parti chiare.

Veramente il senso quasi musicale del colorito fu la dote in lui più eccellente, la sua nota personale più spiccata e significativa.

La riproduzione fotografica dei due quadri, che oggi a Parigi destano la curiosità di alcuni intenditori d'arte, mostra evidente l'impronta tiepolesca nella forma della composizione, negli atteggiamenti, nei tipi delle figure e in alcune caratteristiche particolari. Resta a vedere se a tutto ciò corrisponda l'armonia del colore, che dà al Tiepolo un carattere tutto suo, che non può essere confuso con altri.

POMPEO MOLMENTI

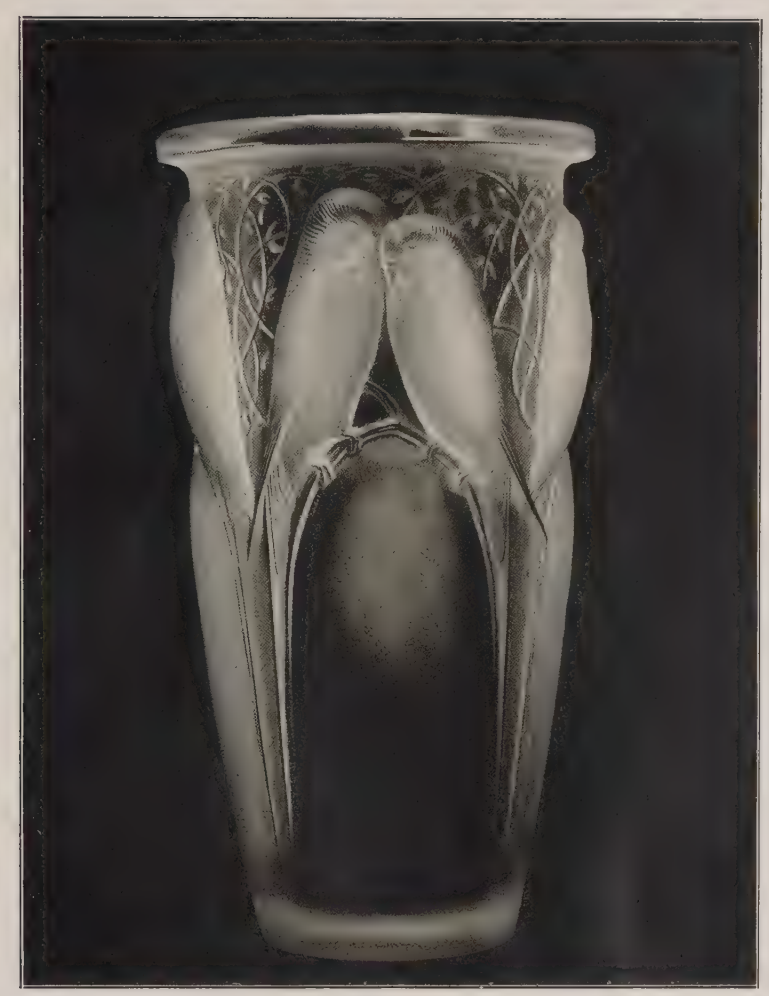
(1) Valentino Benfatto discendeva da Alvise Benfatto, detto *dal Friso*, nipote affezionato e buon imitatore di Paolo Veronese. Valentino fu ricercatore solerte e fortunato raccoglitore di antichi dipinti. Non pochi ne acquistò da famiglie patrizie decadute, parecchi, che erano appartenuti a chiese e monasteri soppressi, dal Demanio. Francesco Zanotto nel *Catalogo* annovera due Giorgione, un Tiziano, due Giambellino, quattro Tintoretto, tre Paolo Veronese, due Palma, ecc.

VETRI MODERNI DI FRANCIA E DI BOEMIA.

È ben noto che l'arte del vetro, considerata nelle sue principali varietà tecniche, apparve, così nel passato, come nel presente, fondamentalmente divisa in tre grandi categorie: il vetro a soffio; il vetro pesante, il cristallo, intagliato ed inciso; le paste vitree colorate.

Ed è altrettanto noto come questi tre gruppi, con caratteri stilistici propri ben definiti, strettamente connessi ai vari metodi di lavorazione, che i vari tipi di vetro e le varie applicazioni tecniche naturalmente comportano, metton capo a tre centri diversi, ove ciascun d'essi ebbe la sua patria, la sua terra d'origine e di adozione, ove poi si sviluppò e fiorì, coltivato con speciale amore e simpatia, ricevendovi e conservando un'impronta speciale, che pur evolutasi e modificatasi col tempo non si cancellò mai del tutto. E si ebbero e si hanno così i vetri soffiati di Murano, i cristalli intagliati e incisi di Boemia, le paste vitree colorate di Francia. Venezia, Boemia, Francia, i tre paesi che rappresentano anche oggi le tre maggiori correnti, le tre principali famiglie intorno a cui si può raggruppare ogni prodotto della moderna arte vetraria.

E se tentativi di imitazione e scambi di ispirazione e di metodi di tecnica si avvertono fra i prodotti di questi paesi e di altri nuovi e più recenti centri di attività, che all'una o all'altra di queste tre principali correnti mostrano di ricollegarsi, tuttavia la «specialità» in cui ciascuno di essi eccelle, conservandone il primato, è pur sempre quella in cui l'arte dei loro padri fu grande da secoli, e in cui naturalmente si conserva e si perpetua lo spirito di razza e la tradizione di lavoro.



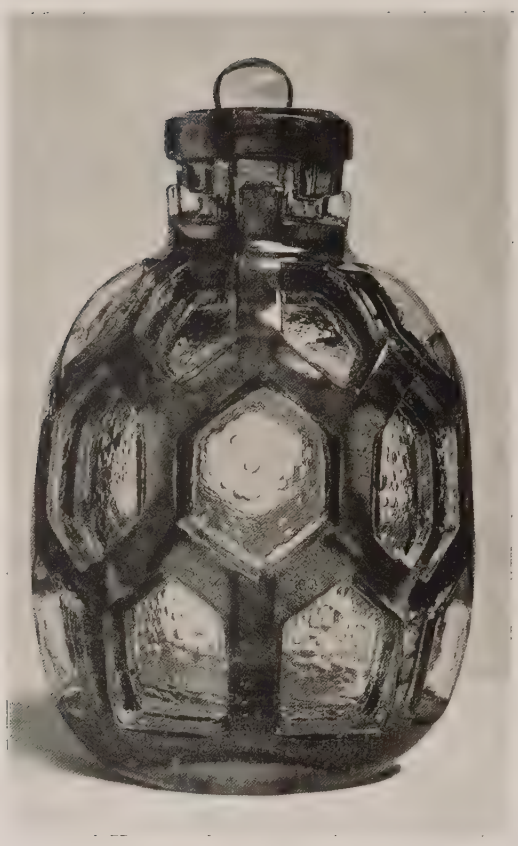
R. LALIQUE: IL VASO DEI PAPPAGALLI.

Oggi in ciascuna di queste sue varietà tecniche l'arte del vetro appare non indegna della fama del buon tempo antico: nei prodotti, ad esempio, che Francia, Boemia, Venezia ebbero a presentare nel 1925 alla Mostra delle Arti Decorative a Parigi, la vecchia tradizione di lavoro di ciascun paese si presentava non isterilita in una fredda e inespressiva ripetizione di tipi, di formule, di modelli, bensì fecondata di salde e fresche energie tecniche e inventive, attraverso una fioritura nuova in cui sensibilità di gusto e precisa appassionata conoscenza di tecnica e di materia, concorrevano a creare squisite opere d'arte.

LA FRANCIA.

La Francia, se pur mantiene anche oggi un notevole posto nella mondiale produzione dei cristalli di lusso (ché le vecchie fa-

M. MARINOT: BOCCIA A INTAGLI.



mose Case di Baccarat, di Choisy-le-Roi, di Lyon, di Saint-Louis, ecc., esportano ovunque i loro prodotti), conserva però indiscutibilmente il primato nella preparazione e nella lavorazione delle paste vitree colorate.

Già la grande esposizione mondiale del '900 aveva segnato un trionfo per la Francia in questo campo: i vetri a doppia e a triplice copertura di François Eugène Rousseau di Parigi, di Emile Gallé di Nancy, di Henri Cros, del Dammouse, avevano conquistato allora alla Francia un posto di incontrastata superiorità che ancora oggi a venticinque anni di distanza mostra di aver saputo mantenere.

In una sala del Grand Palais, ove nel 1925 era raccolto il fior fiore dei vetri d'arte francesi, i pezzi scelti da collezione accanto ai vetri decorati a smalto, i ninnoli, i gingilli, i sopramobili in paste vitree monocrome di consistenza quasi alabastrina, imitanti pietre rare e giade orientali, in cui appariva continuata ed elaborata la tradizione del Dammouse, accanto ai semplici vasi lisci o sobriamente decorati a schemi e a motivi geometrici, alcuni di forme monumentali, delle più rare colorazioni, prodotti della vecchia celebre casa Daum di Nancy, la terra classica del vetro francese, espone-

M. MARINOT: VASI A INTAGLIO.

vano le loro più recenti creazioni i tre maggiori maestri che la Francia oggi vanta nell'arte del vetro: René Lalique, François Decourchemont, Maurice Marinot; tre temperamenti d'artisti essenzialmente diversi, tre forme d'arte affatto indipendenti l'una dall'altra, per gusto, per stile, per tecnica.

Se il primo, il Lalique, vecchio e celebre maestro in cui pur sempre emergono le indiscutibili doti di consumata abilità nel plasticare entro stampi e controforme il particolar suo tipo di vetro mezzo opaco, opalino, a base di piombo, a iridescenze madreperlacee, di intonazioni tenui, morbidissime, a volte quasi vellutate, se questo maestro può oggi apparire nelle sue creazioni da orafo, di un gusto ormai sorpassato e soverchiamente lezioso negli effetti e nella linea, gli altri due maestri, Decourchemont e Marinot, si mostrano ben degni di esser considerati alla testa dell'arte vetraria di Francia.

François Decourchemont è il meraviglioso maestro delle più rare paste vitree: alla sua arte, che sopratutto si intende e si ama nel colore, possono essere opposte solo le stupefacenti creazioni che nell'antichità ebbero a produrre Alessandria, Persia, Bisan-

M. MARINOT: VETRI A GROSSO INTAGLIO.

zio. La suggestione dei suoi vetri sta tutta nella bellezza squisita e singolare della materia che la geniale perizia tecnica di questo maestro riesce ad ottenere. Nelle sue mani la materia vitrea sembra perdere la umile sua povertà di natura per assumere la consistenza, più che l'aspetto, delle più ricercate pietre macchiate, dei marmi venati più lussuosi. Pochi elementi decorativi, qualche semplice spunto geometrico, qualche intreccio o groppo di curve, accompagnano con sobrio ritmo questa bella rarità di materia: e l'occhio accarezza incantato le tonalità e le variazioni delicatissime di verdi, di gialli bruciati, di bruni, di rossi sanguigni, e la mano passa sulla superficie levigata di queste sue coppe, come se non fossero di vetro ma ricavate da blocchi preziosi di malachiti, di agate, di calcedonie, di corniole e di diaspri di eccezionali dimensioni.

Personalità ben diversa, schietto e preciso, geometrico nella linea e nella struttura, appare nei suoi vetri, specialmente nelle sue ultime creazioni, Maurice Marinot.

Egli è un innamorato del suo mestiere: di questo, giorno per giorno, nella quotidiana fatica, è venuto approfondendo ogni secreto; su questo anzi, posa virtualmente lo spirito e l'essenza della sua arte, attraverso gli aspetti e le forme che essa viene di volta in volta assumendo.

« Ce n'est pas être verrier que de tracer des lignes ou de poser des taches sur du verre, car il n'y a pas de connaissance réelle d'une matière en dehors de la connaissance approfondie de son métier. Être verrier, c'est souffler la matière transparente près

M. MARINOT: CALICE, BOCCIA, VASO. VETRI A INCROSTAZIONI SUL FONDO.

des fours aveuglants; c'est par les outils de son art, travailler dans la chaleur cuisante et la fumée, les yeux pleins de larmes, les mains charbonneuses et brulées... [1] »

Marinot esordì nell'arte come pittore; solo a trent'anni, nel 1911, si diede al nuovo lavoro; ma fin dall'inizio, non volle dedicarvisi come un dilettante, né si accontentò di esser solo un decoratore di vetri; bensì volle abbracciar la nuova arte come un vero uomo del « mestiere ». A Bar-sur-Seine egli ebbe la fortuna di poter entrare nella vetreria di Eugène e Gabriel Viard, di potervi avere il suo « banco » e di esser accolto dagli altri maestri vetrai come un camerata e iniziato alla rude fatica di ogni lavoro. Ed è appunto in questo contatto sempre più intenso con la materia, che crebbe in lui l'amore, la passione per la sua nuova arte: nelle osservazioni continue, nei risultati spesso imprevisti e casuali di esperienze, di tentativi molteplici, la geniale sua intuizione sa trovare, spunti, motivi, ispirazioni a nuove concezioni e a nuove forme d'arte.

Di qui nasce quella stretta stupenda rispondenza, quell'unità rara tra forma e tecnica, tra linea e materia che è ragione e secreto di ogni vera creazione d'arte.

Dai primi suoi vetri in cui la materia bianca, trasparente, sottile serviva solo di base a vivaci e briose decorazioni a smalto, a sobri e semplici ritmi lineari dove era quasi un riflesso delle sue qualità pittoriche di fresco e gioioso impressionista, fino alle sue ultime creazioni, noi assistiamo al progressivo sviluppo, alla logica e chiara

M. MARINOT: BOCCIA A INCROSTAZIONI SUL FONDO.

evoluzione della sua arte, alla graduale conquista di questo fondamentale principio: unità fra materia e decorazione, per cui questa non appaia sovrapposta alla prima, ma risulti parte essenziale, espressione intimamente connessa ai vari aspetti che la materia stessa è capace di assumere.

Quanto più si perfeziona la conoscenza della materia che egli lavora, quanto più progrediscono i sistemi e i procedimenti tecnici di lavorazione e i risultati nella applicazione di speciali trattamenti chimici, tanto maggiormente si semplificano gli schemi ed i concetti decorativi secondo i quali Marinot viene ideando i suoi vetri.

« Quanto più si conosce il vetro, (sono sue parole) tanto più si è indotti a lasciargli piena libertà. »

E infatti, abbandonata ben presto la decorazione a smalto, lo attrae la tecnica della lavorazione all'acido e dell'intaglio profondo alla ruota, come mezzo più rispondente a dar valore e forma ai suoi concetti di volume pesante e massiccio, nelle sue coppe a grosso spessore, di tonalità profonde e cupe, macchiate in blu e in bistro, quasi tagliate da masse di pietre dure.

Non scalfire o leggermente « smerigliare », non render scabra o appena « ghiacciata » la superficie dei suoi vetri, ma penetrare la bella materia con tagli così profondi e vigorosi da richieder perfino trenta passaggi in bagni di acido ed altrettante coperture di bitume: a questo egli tende. La sobria struttura architettonica delle forme massiccie dei suoi vetri, il sistema chiaro, solido, di rigorosa semplicità, a volte perfin rude e primitivo dei suoi schemi ornamentali nel giuoco combinato di poche curve o nel facile intreccio di pochi tagli risoluti e precisi, sono nati ed attuati in virtù e in presenza della materia stessa che egli lavora.

È questo il periodo, la cui fase culminante cade tra il 1921 e il 1922, in cui egli crea quei suoi massicci vetri geometrizzati che sembrano sbozzati a forti colpi di scalpello, quasi ad imitar certi ordigni meccanici nei quali la forma interna dell'oggetto sembra raccogliersi e delinearsi per balzar fuori dall'involucro, dalla scorza che in par-

J. DRAHONOVSKY: UN CALICE E DUE BICCHIERI IN CRISTALLO INTAGLIATO.

te ne fascia ancora la superficie, a segmenti, a cerchi, a striscie combinate, secondo uno schema sintetico di poche linee e contorni.

Da esterna qual'era nei primi tempi, la sua decorazione, penetrata a poco a poco in profondità, è passata poi a rivestir « l'anima » dei suoi vetri sulla quale la copertura esterna, liscia e incolore, di enorme grossezza, agisce con effetti lenticolari, con trapassi infiniti e imprevisti di iridescenze e di luci.

Con abili accorgimenti tecnici, con pazienti e appassionate prove e riprove, Marinot ha saputo ricavare effetti di così sorprendente bellezza da suscitar in noi l'immagine o l'illusione di certe portentose incrostazioni di paesaggi invernali o di certe fantastiche efflorescenze di erbe e di minerali che solo la natura nella profondità dei mari o nell'interno di grotte misteriose sa creare. E così egli giunse alle sue ultime creazioni del 1922-25, dove anche la deco-

J. DRAHONOVSKY: UNA COPPA E DUE BICCHIERI IN CRISTALLO INTAGLIATO.

J. DRAHONOVSKY: INTAGLI IN CRISTALLO DI ROCCA.

razione a intaglio scompare, la forma segue uno schema ancor più semplice, e le larghe superfici liscie e lucenti si fanno sempre più aderenti al nucleo interno della massa vitrea che diviene luce e vita dell'intero oggetto.

Intorno a quest'« anima » interna, che Marinot ottiene scagliando su una massa vitrea molle, allo stato gommoso, degli ossidi metallici polverizzati, colorati o neutri, così da trasformarla in una superficie tempestata di bolle sottili e fisse, come gas in effervescenza, o rivestendola come di pagliuzze d'oro, o di screpolature che si complicano in una fitta rete di nervature e di vene, è adattata una spessa copertura di cristallo bianco che quasi grossa lente ne varia e ne aumenta gli effetti. Effetti come di fantastica pioggia d'oro o d'argento, su fondi tinteggiati in toni brumosi di rossi ruggine, di verdi oliva, di rosa vecchio, o di bistro, marezzati in giallo caldo o a curve ondose di amaranto.

Naturalmente le singolari creazioni del maestro vetraio di Bar-sur-Seine non hanno mancato di suscitare intorno a sé ammiratori e seguaci: qualcuno imitando le « trovate » di Marinot, riuscì anzi ad escogitare alcun sistema più perfezionato di tecnica: così la Casa U. M. A. B. di Bezons-sur-Seine, presentava alcune boccie di grossissimo spessore a morbidi rigonfiamenti la cui « anima » interna, scura, quasi nera, risplende, specialmente se illuminata da una luce artificiale, per una stria di bollicine interne luminosissime, sospese, quali piccole sferette vaganti, non più scagliate a caso, come nei vetri di Marinot, ma disposte a volute e spirali, secondo un disegno prestabilito.

Ma oggi mentre raccogliamo queste note, questa che Marinot rivelava alla Mostra del 1925, non costituisce già più l'ultima espressione della sua arte vetraria: nel tempo stesso in cui questi suoi vetri venivano ammirati e ricercati, con quella stessa simpatia con cui erano stati accolti e contesi i primi suoi vetri fin dal 1913, da quando cioè il signor Hébrard ne organizzò la prima esposizione, Marinot, solo davanti alla sua fornace, impenetrabile a chicchessia, stava lavorando notte e giorno attorno a una nuova mostra che lo stesso signor Hébrard si preparava ad allestire a Parigi nella sua nota bottega d'arte di Rue Royal.

IL « CRISTALLO DI BOEMIA ».

« Cristallo » e « Boemia » sono due termini che di rado nella storia dell'arte vetraria vien fatto di ricordare disgiunti: e che insieme rappresentano un tipo di arte vetraria che fin dall'inizio apparve, e restò per secoli, il rivale del « vetro soffiato », di quello che nel cinquecento si chiamava il « cristallo di Venezia ».

Due tipi di vetro essenzialmente diversi, per composizione chimica, per qualità strutturali, per caratteri, a cui naturalmente si adattarono metodi di lavoro, tendenze stilistiche, schemi decorativi profondamente diversi.

Assai più duro e resistente il cristallo di Boemia, di quello che non sia il vetro di Murano, esso si presenta infinitamente più adatto alla tecnica dell'intaglio ed alle varie applicazioni di molatura, di sfaccettatura, di lucidatura all'acido ed alla ruota: ciò che rese possibile tutta la famosa secolare produzione d'arte boema, la quale og-

L. PRENOSIL: DIANA, PIATTO IN CRISTALLO INTAGLIATO.

gi veramente, dopo i profondi travolgimenti determinati dalla grande guerra, dovremmo chiamare « cecoslovacca ». Se l'antico nome di Boemia politicamente non regge, esso tuttavia nel campo dell'arte del cristallo, a malincuore sembrami doversi abbandonare, ché esso rappresenta tutta una tradizione, secoli e secoli di gloria e di lavoro.

La magnifica mostra che la Repubblica Cecoslovacca raccolse nel 1925 all'Esposizione delle Arti decorative a Parigi nella vasta Sala del Grand Palais e nel Padiglione nazionale cecoslovacco, tendeva sopratutto a rappresentare lo sforzo con cui il giovane Stato, erede in gran parte della tradizione austriaca d'ieri, aveva saputo riprendere e risospingere a nuovo fervore nei pochi anni dopo il tremendo conflitto, questa che fu ed è l'industria artistica fondamentale di quel paese.

Tutta l'odierna organizzazione didattica, industriale, economica, commerciale della Repubblica cecoslovacca, continua e svilup-

J. HOREJC. (CASA « ARTEL »): BICCHIERE IN CRISTALLO INTAGLIATO.

pa in questo campo metodi, criteri, iniziative che l'Austria era venuta svolgendo specialmente negli ultimi decenni avanti la guerra, creando un vero modello di organizzazione del genere.

Ed anche oggi Cecoslovacchia ed Austria sono così intimamente legate alla stessa tradizione che la vecchia celebre Casa Lobmeyer di Vienna, che nella capitale del decaduto impero degli Absburgo continua ad avere il suo maggior centro di produzione, ha inoltre a Steinschoenau in Cecoslovacchia, una sua sezione per l'intaglio, per l'incisione e per la pittura su vetro, con insegnanti propri.

Tutto il sistema didattico che raccoglie le più attente cure da parte dello Stato e degli industriali, è organizzato su basi assolutamente pratiche. Oltre agli istituti vetrari già famosi di Steinschoenau e di Haida (oggi per recente disposizione chiusi, notiamolo per incidenza, agli stranieri) e alla Scuo-

CASA LOBMEYER DI VIENNA: BICCHIERE IN CRISTALLO INTAGLIATO. DIANA ED ATTEONE, SU DISEGNO DELLA SIG.na L. FINK.

la delle arti decorative di Praga, altre scuole sorgono presso le più importanti fabbriche vetrarie. Scuola e fabbrica spesso si trovano nello stesso edificio; e stretti legami di simpatia e di collaborazione esistono fra scuole e industriali, i quali favoriscono in ogni maniera la formazione e l'incremento di questi laboratori scolastici dove si studia e si apprende, ma dove sopratutto si produce praticamente, e donde domani usciranno i buoni operai, i bravi maestri d'arte, gli esperti tecnici.

Oggi l'enorme produzione vetraria della Cecoslovacchia, prodotti di lusso e di uso, di ogni tecnica e di ogni tipo, mette capo alle sue 154 fabbriche di vetri e di cristalli, composte di oltre quattromila officine, ove lavorano oltre sessantamila operai, senza contare i novantamila artieri che producono a domicilio.

Nel gran salone delle porcellane e dei cristalli della Cecoslovacchia a Parigi i più bei nomi dell'arte vetraria boema si erano dati convegno: le più note Case di cristalli vi avevano partecipato in una gara di bravura: dalla casa L. Moser e Meyer, a quella di Harrach, dei fratelli Zahn e dei fratelli Kraut, da quella di Charles Schappel e di John Oertel a quelle dei Fratelli Lorenz, di Charles Hosch, dell'« Artel » ecc.

Ma i capolavori dell'arte sono naturalmente da ricercarsi nelle opere ad intaglio su cristallo: qui si compendiano e si continuano tradizione e perfezione tecnica, gusto e carattere stilistico. Escono questi capolavori dai tre maggiori istituti di Stato, già ricordati, le scuole industriali di Praga, di Haida, di Steinschoenau, e sono opera insieme degli insegnanti, dei tecnici e degli allievi degli istituti stessi. Oggi la patria famosa e gloriosa del cristallo può vantare nomi di eccellenti artisti e di abilissimi esecutori, che segnano un periodo di rigogliosa fioritura artistica: sono J. Beckert, direttore della Scuola professionale, J. Drahonovsky, J. Benda, Louis Prenosil, Ad. Hegenbarth, V. H. Brunner, Jar. Horejc, e ne nomino solo pochi, i maggiori.

La tecnica principe, il naturale mezzo di espressione dell'artista vetraio boemo è l'intaglio alla ruota, per scavatura, perfezionata e completata mediante tutte le sussidiarie applicazioni tecniche della lucidatura e della brunitura, così che l'effetto finale si accosta quanto più è possibile a dar l'illusione di un vero e proprio rilievo: l'abilità di calcolare gli effetti della varia profondità, degli intagli, degli incroci e delle curvature, padroneggiando sicuramente la materia e i vari sistemi di lavorazione è prova palese del grado di perfezione che l'arte dell'intaglio su cristallo ha raggiunto oggi in Boemia. Certamente Joseph Drahonovsky con la sua scuola di Praga, rappresentata specialmente dal suo allievo, Louis Prenosil, è il maestro che nell'arte dell'intaglio su cristallo e della glittica occupa uno dei posti più cospicui. Le riproduzioni di alcuni fra i suoi migliori vetri che qui ho potuto raccogliere, bastano a dar il segno di quanto la sua abilità tecnica divenga nelle sue mani mezzo perfetto a esprimere motivi e schemi decorativi di singolare buon gusto: le sue placchette e medaglie intagliate su cristallo di rocca sono veri gioielli.

Sono queste oggi le opere classiche del genere, le migliori e più caratteristiche testimonianze di questo periodo dell'arte del cristallo boemo.

Né il suo influsso si arresta entro i confini di razza e di tradizione boema: la recente magnifica produzione dei cristalli d'arte della Svezia [2] che a Parigi ebbe la sua consacrazione, è un nuovo rigoglioso ramo, in piena fioritura, che si stacca, con impronta propria, dal vetusto ceppo dell'arte del cristallo boemo.

Fra questi più noti maestri vetrai cecoslovacchi un posto eminente spetta al gruppo di artisti, rappresentato dalla famosa Casa Lobmeyer di Vienna, oggi retta da Stefano Rath, la quale ha testè celebrato il suo centenario di fondazione, pubblicando un'opera monumentale sulla produzione del suo primo secolo di vita [3].

Jaroslav Horejc, professore alla scuola d'arte decorativa di Praga, dirige lo Stabilimento della Casa a Steinschoenau ed è l'autore di un bel gruppo di vetri di ecce-

CASA LOBMEYER DI VIENNA: BICCHIERE DECORATO A SMALTO BLU E BIANCO SU DISEGNO DELLA SIG.na L. FINK.

zionale valore, anch'essi esposti a Parigi. Oltre ad alcuni vasi, di forma semplicissima, cilindrica a larghe superfici liscie, ricoperte di figurazioni intagliate alla ruota, uno ve n'ha di straordinaria dimensione, un superbo capolavoro del genere: lo riveste una teoria di figure femminili, « Le Dee », ed è lavorato « a cammeo », con procedimento tecnico, cioè, inverso del solito sistema ad intaglio: sul fondo gradatamente abbassato, trattato convenientemente all'acido, così da trasformarsi in una superficie di morbide ondulazioni traslucide e di lievi rifrazioni, si delineano e risaltano le figure

ornamentali, con effetto così squisito e singolare da apparir opera preziosa, tratta fuori con abilità sorprendente da un blocco di cristallo di rocca.

Ricordo che all'Esposizione di Parigi, in una vetrina nel Padiglione Austriaco, la Casa Lobmeyer aveva raccolto un gruppo superbo di cristalli: pochi vetri, ma ogni pezzo era un pezzo da collezione, era un capolavoro di gusto, di stile, di tecnica.

Se forse la stilizzazione delle figure può apparire a volte nei tagli, nei contorni, nei rilievi eccessivamente aspra e forte, l'insieme decorativo e i mezzi tecnici adoprati fanno però di questi vetri, classici modelli dell'arte.

E ciò che inoltre forse ancor più risalta è lo squisito raffinato cromatismo raggiunto nella colorazione a smalto e a freddo in un piccolo gruppo di vetri, ideato ed esposto dalla stessa Casa. Su tre toni, bianco, giallo, nero, disposti su un fondo blu intenso, si svolge la composizione di alcuni nudi di donna raggruppati ad esprimer un episodio mitologico. Effetto ancor più raffinato raggiunge la colorazione, ottenuta con la stessa tecnica, in « grisaille » su due sole tinte, bianco smalto delle figure, azzurro chiaro del vetro di fondo, che la riproduzione fotografica, mancando il colore, riesce a mala pena ad adombrare.

Stilizzazione simile ed effetti non meno squisiti di linea e di colore presentavano altresì i quattro pannelli dipinti con pittura a freddo, dietro vetro, tecnica che, come la pittura a smalto, diede esempi gloriosissimi nell'arte italiana della Rinascenza e che oggi la Casa Lobmeyer ha il merito di avere riesumata, con impronta propria e moderna. Vi sono svolte fantasie allegoriche e soggetti mitologici a poche figure, a ritmi semplici di linee e di curve: oro, bigio, cinereo, nero: tre sole tonalità: oro delle vesti e delle fronde decorative, bigio delle carni e dei nudi, nero lucido brillante del fondo: effetto di un fasto nobile e originale. È la tradizione d'arte, è il vecchio spirito viennese di squisita signorilità che non muore né si smentisce, e sa creare, anche in piccole cose, capolavori di raffinato buon gusto.

GIULIO LORENZETTI

---

(1) GUILLAUME JEANNEAU, *Le Verre et l'Art de Marinot*, Paris, H. Floury, 1925. Da questo recente studio sono tolti i dati e le principali indicazioni biografiche su Marinot.

(2) Ne scrisse in « Dedalo », anno I, fasc. 12, pag. 822, Guido Balsamo Stella.

(3) R. SCHMIDT: *100 Jahre Osterreichische Glaskunst. Lobmeyer* 1823-1923. Schrole, Wien, 1925.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli e C.
Milano - Via Broggi, 19

Direttore Responsabile: Ugo Ojetti.

CHI È IL SOVRANO SEPOLTO IN SAN FRANCESCO D'ASSISI?

Addossato alla parete di fondo della chiesa inferiore di San Francesco di Assisi trovasi un monumento a tabernacolo, parzialmente rimaneggiato da certi lavori di restauro eseguiti nel 1702.

Lo zoccolo ripete più volte uno stemma gentilizio; la parte centrale, attraverso una cortina scostata da due angeli, mostra la figura giacente dell'estinto; mentre sotto al timpano sono collocati, con un certo disordine, una Madonna ed un personaggio coronato, assiso in trono, in groppa ad un leone. (1)

Fra Bartolomeo da Pisa, in una sua opera composta tra il 1385 e il 1390, dopo aver narrata certa leggenda di Giovanni di Brienne, re di Gerusalemme ed imperatore di Costantinopoli, che prima di morire avrebbe vestito l'abito dei terziari di San Francesco, conclude il suo racconto: «*Hic sepultus est Assisii, etsi super sepulturam in habitu regali sit sculptus.*» (2) Che egli alluda al nostro sepolcro, non sembra dubbio.

Al contrario tre obituari del convento stesso, appartenenti al secolo XVI, attribuiscono il sepolcro ad una «*regina di Cipro*», che in uno di essi è specificatamente indicata come «*Eugubea venitiana, regina de Cipro*». Essa avrebbe anzi donato alla chiesa 200 mila ducati e, pieno di azzurro d'oltremare, il grande vaso di porfido (3) che oggi si vede sopra alla attigua tomba ritenuta dei Cerchi. Anche il Vasari, il quale pretende che il mausoleo fosse scolpito da certo Fuccio, ripete che esso conteneva le spoglie di una regina di Cipro.

Degli autori moderni, il Papini credette di dimostrare che gli stemmi ripetuti attorno all'avello, anziché per quelli di Cipro, dovevano interpretarsi per le armi di Gerusalemme. E nei personaggi del sepolcro riconobbe quindi il re Giovanni e la figlia Maria. Ed altri lo seguì in tale opinione.

Il Kleinschmidt, esclusa al contrario non solo Maria, ma anche Jolanda l'altra figlia del Brienne, andata sposa all'imperatore Federico II, opinò di poter pensare a Maria di Antiochia, la quale, dopo la morte di Ugo II Lusignano, re di Gerusalemme, contestò la successione al nipote Ugo III e finì col cedere nel 1277 i suoi diritti su quel trono a Carlo I d'Angiò re di Napoli.

Finalmente il Supino ritornò alla vecchia tradizione di Bartolomeo da Pisa, optando per il re Giovanni di Brienne.

Da parte nostra, prima di esprimere alcun parere, intendiamo risolvere due questioni pregiudiziali.

Mentre i due personaggi del monumento furono da taluno interpretati per due donne, da altri per un uomo (quello sulla tomba) e una donna (quella sotto al timpano), noi giudichiamo che siano uomini ambedue.

E dove lo stemma che per ben undici vol-

te si ripete nel mausoleo fu sin ora spiegato come l'arma del regno di Cipro o per quella di Gerusalemme, noi sosteniamo che esso è invece l'emblema dell'impero latino di Costantinopoli.

La figura distesa sull'avello indossa una semplicissima veste, che non scende però neppur sino ai malleoli, ed una tunica affibbiata sul petto. Le mani sono coperte di lunghi guanti; i piedi avvolti in lisci calzari. In testa porta una corona regale, la quale, anziché di gigli, come solitamente avviene, è foggiata di rose.

L'assenza di qualsiasi particolare che serva a meglio caratterizzare la figura, di per sé stessa neutra e indecisa, ci spiega come sulla identità del sesso siano sorti dei dubbi. Per conto nostro la denotano un maschio non tanto i capelli, scendenti solamente fino alla nuca, perché anche le regine di questo tempo portano talvolta analoga acconciatura; e non tanto la mancanza del velo sulla testa, che quasi sempre suole accompagnare le figure regali muliebri, — e basti guardare nel nostro monumento stesso la statuina della Madonna, — quanto in modo particolare, come già fu osservato dal Supino, la limitata lunghezza delle vesti le quali lasciano scoperti non solo i piedi ma anche la parte inferiore delle gambe. (4)

La figurina in trono appartiene certo allo stesso autore del monumento inferiore. Anche essa infatti, per addurre un solo argomento, ha le pupille degli occhi costituite da una pietruzza nera particolarmente caratteristica: il che si verifica pure per la Madonna e per il Bambino.

Siede su un trono a forma di X. E indossa le identiche vesti della figura giacente: quivi però è visibile la cintura di cuoio, che la stringe alla vita. Solo la corona è alquanto diversa. Nella sinistra era infilato lo scettro. La figura posa sopra un leone, così come avveniva, per citare un esempio che ci conviene in modo particolare, nel sepolcro di Carlo I d'Angiò a Napoli.

Quanto si è detto per la figura dell'estinto vale anche per la presente statuina. Che se stavolta le vesti sono lunghe a sufficenza, la posa particolare assunta dalle gambe del monarca, esclude di per sé che possa trattarsi di una donna. (5)

Noi conosciamo quel peculiare atteggiamento da varie figure in trono già dell'epoca romanica; ma imperatrici o regine colle gambe accavallate a quel modo, crediamo che nessuno sappia indicarne. (6)

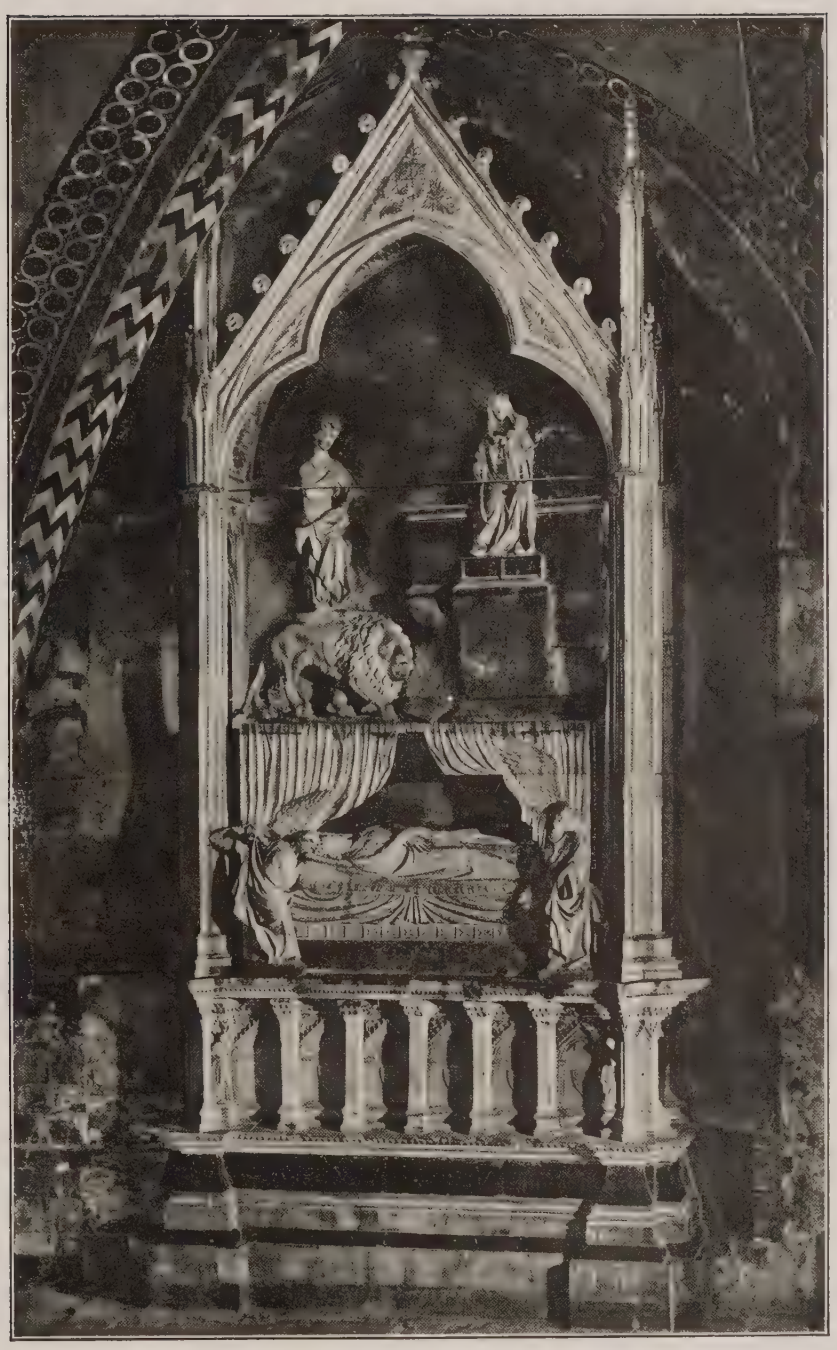
D'altra parte rientra nelle consuetudini tradizionali della statuaria sepolcrale italiana la ripetizione della figura dell'estinto, una volta da morto, l'altra da vivo.

Quanto allo stemma, ne diamo per maggior chiarezza il facsimile, corrispondente del resto a quello già pubblicato dal Kleinschmidt.

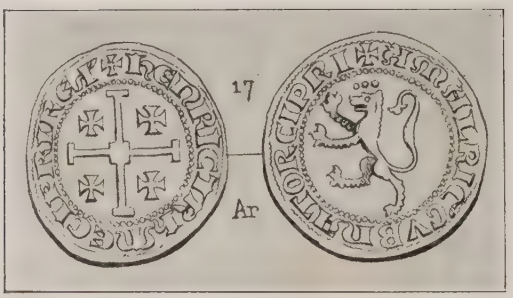
Ora lo stemma del regno di Cipro è ed è sempre stato il leone, accoppiato o meno colla croce di Gerusalemme, da poi che Guido di Lusignano, divenuto nel 1192 re di Cipro, era stato nel 1186 incoronato sovrano di Gerusalemme. (7)

Ma quella croce di Gerusalemme è tutt'altra cosa che non l'arma che figura ad Assisi. Tranne lievissime varianti, essa è una croce potenziata (o ramponata o a *tau* che dir si voglia) accantonata da quattro crocette. (8)

Lo stemma di Assisi invece corrisponde fin nei più minuti particolari all'arma por-



ASSISI: TOMBA REGALE NELLA CHIESA INFERIORE DI SAN FRANCESCO. (*fot. Alinari*).



MONETA DI ARNABUCO RE DI CIPRO E DI GERUSALEMME.

tata dagli imperatori latini di Costantinopoli della famiglia Courtenay. A datare dal 1263, lo troviamo sui sigilli di Filippo I, — vivente tuttora il padre già spodestato, — e su quella dei successivi imperatori titolari, quali Caterina sua figlia, Filippo II di Taranto marito di costei, e Roberto loro figliuolo [9], nonché sulla tomba dello stesso Filippo II, nella chiesa di San Domenico, e su quella di Maria d'Angiò moglie di Filippo III altro figlio di costui, nella chiesa di Santa Chiara a Napoli.

Quell'arma si blasona: Di...., alla croce di...., accantonata da quattro anelli di...., contenenti una crocetta di...., ed accompagnati a loro volta da quattro crocette minori di.... [10].

I Courtenay, come discendenti di Luigi VI di Francia, è a credere che in origine portassero per emblema i gigli dei Valois, forse con qualche brisura. In seguito al matrimonio con Elisabetta di Courtenay ed alla successione nei beni di tale famiglia, ne assunsero anche lo stemma, che era di oro ai tre tortelli di rosso. Ma quando Pietro nel 1193 impalmò Jolanda di Hainaut, sorella degli imperatori costantinopolitani Baldovino I ed Enrico I di Angre e successe quindi a costoro nel regno di Bisanzio latina, ne ereditò pure il leone di Fiandra (di nero in campo d'oro), quale troviamo nei sigilli di Baldovino II suo figlio. [11]

Contemporaneamente però dovette venire assunta anche l'arma del mausoleo di Assisi, la quale, anziché l'emblema della famiglia, costituiva lo stemma vero e proprio dell'impero latino di Costantinopoli: tanto è vero che in una variante più antica, con la croce caricata di quattro tortelli ed accantonata di quattro bisanti caricati di una crocetta, essa comparisce ormai sopra un sigillo dell'imperatore Enrico I di Angre, testé ricordato. [12]

Nella sua variante tramandataci dal mausoleo di Assisi, lo stemma comparisce la prima volta, come dicevamo, soltanto nel 1263, quando quello di imperatore costantinopolitano non era più che un titolo ormai vano. E fissato stabilmente in quella forma, fu portato da allora in poi da quanti altri vantarono pretese su quel trono già definitivamente perduto [13].

Giunti a questo punto, crediamo di poter identificare senz'altro il personaggio sepolto nel mausoleo di Assisi con Filippo I di Courtenay, imperatore titolare di Costantinopoli dal 1273, morto nel 1283. [14]

E a tale risultato arriviamo per via di esclusione.

Baldovino I di Fiandra, eletto il 9 e incoronato il 16 maggio 1204 primo imperatore latino di Costantinopoli, cadde ben presto prigioniero dei Bulgari e scomparve in modo misterioso, molto probabilmente ammazzato per ordine del re Kalojan nell'aprile 1205.

Suo fratello Enrico d'Angre ricevette la

ASSISI: PARTICOLARE DELLA TOMBA NELLA CHIESA INFERIORE DI SAN FRANCESCO. (*fot. Alinari*).

SIGILLI DI FILIPPO DI COURTENAY, IMPERATORE TITOLARE DI COSTANTINOPOLI.

corona il 20 agosto 1206. Morì a Salonicco l'11 giugno 1216. (15)

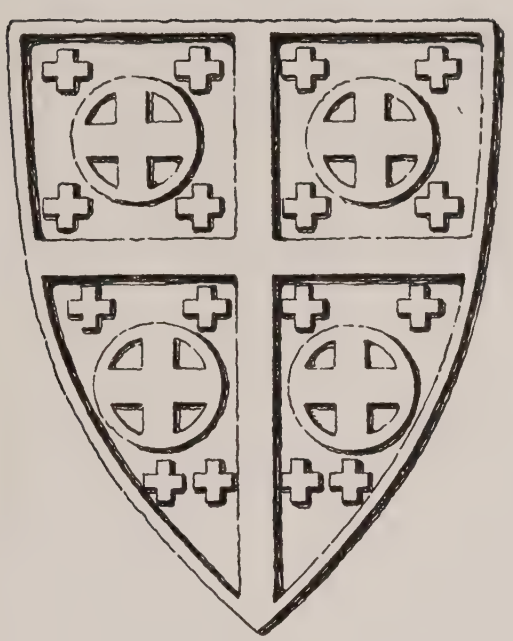
Gli successe il cognato Pietro I di Courtenay, marito della sorella Jolanda, incoronato a Roma il 9 aprile 1217, morto in località imprecisata dell'Epiro nel giugno dell'anno stesso.

Dopo il rifiuto del primogenito Filippo, l'altro suo figlio Roberto I fu consacrato imperatore a Costantinopoli il 25 marzo 1221. E lasciò la vita in Eubea nel 1228. L'ipotesi del Buchon, che la sua tomba si trovi nella cripta della chiesa di San Luca del convento di Stiris in Focide, si fonda esclusivamente sulla falsa interpretazione come stemma di lui di una croce (16) scolpita in una colonna vicina a quel sarcofago, la quale probabilmente non è neppure di contenuto araldico. (17)

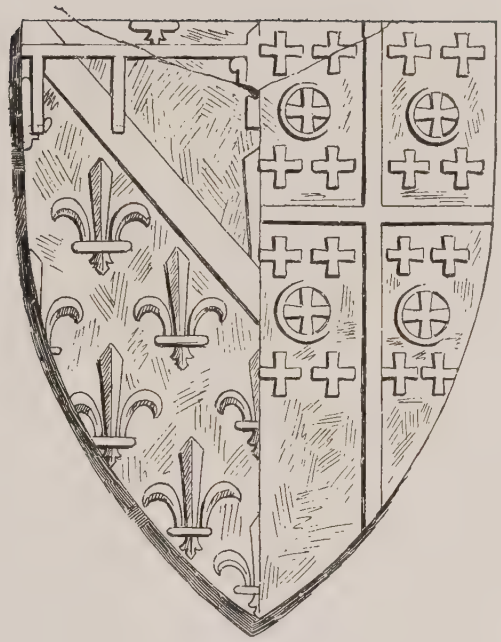
E qui entra in scena Giovanni di Brienne. (18)

In vista dell'età giovanile di Baldovino II, il 31 dicembre 1228 fu deciso di destinargli in isposa Maria, la figlia del Brienne; ma di affidare, più che la reggenza, addirittura lo scettro imperiale a quest'ultimo. Giovanni era stato coronato il 3 ottobre 1210 re titolare di Gerusalemme, ma avendo nel novembre 1225 data in isposa l'altra sua figlia Jolanda (19) all'imperatore Federico II, era stato da costui spogliato dei suoi diritti su quel trono. Il Brienne fu così imperatore di Costantinopoli dal 1231 fino alla morte, avvenuta il 23 marzo 1237, nella capitale dei suoi domini d'Oriente.

Ora chi ponga mente al racconto da noi riferito di fra Bartolomeo e si soffermi ad accentuare i caratteri di veridicità che esso in gran parte presenta (20), tenendo pur presente che l'epoca in cui il mausoleo di Assisi fu scolpito non è troppo lontana da quella in cui visse quel frate, non può a meno di essere tentato di assegnare a Giovanni di Brienne la tomba di Assisi: tornando così alla ipotesi avanzata già dal Papini e da altri dopo di lui, con la sola diffe-



UNO DEGLI STEMMI DELLA TOMBA REGALE DI ASSISI.



STEMMA DI MARIA DI ANGIÒ TARANTO, IMPERATRICE TITOLARE DI COSTANTINOPOLI, IN SANTA CHIARA DI NAPOLI.

renza che il Brienne qui sarebbe sepolto non già nella veste di re titolare e spodestato di Gerusalemme, ma bensì di imperatore effettivo di Costantinopoli.

Tuttavia, per quanto possa sembrare attraente, l'ipotesi non regge. E tutto porta a concludere che, se fra Bartolomeo narrò veridicamente certi episodi della morte del Brienne, egli equivocò invece nei riguardi della sua sepoltura.

Non va dimenticato infatti che il Brienne, quando morì, doveva essere molto avanti negli anni, forse vicino ai novanta [21]; là dove il personaggio raffigurato nel mausoleo di Assisi non mostra certo più di una quarantina d'anni. Pur ammesso che a quel tempo i ritratti si usassero eseguire molto convenzionalmente, sembra inesplicabile, come già osservava il Kleinschmidt, che non si fosse notata la sconvenienza di rappresentare a quel modo un vecchio decrepito, o che si fosse ignorata la grave età da lui raggiunta.

Di più, se il personaggio sepolto ad Assisi fosse realmente Giovanni di Brienne, per qual ragione fra gli undici stemmi del mausoleo riproducenti un'arma di Costantinopoli che forse nel 1237 non si usava ancora in quella variante, non se ne sarebbe destinata nessuna a simboleggiare quel regno di Gerusalemme [22] di cui egli aveva portato legittimamente il titolo per tanti anni? [23]

Sopra tutto poi pongasi mente al fatto che, quando morì Giovanni, [24] la città di Costantinopoli era talmente premuta dai nemici di fuori, da doversi considerare come assediata. L'imperatore non poté essere se-

NAPOLI, CHIESA DI SANTA CHIARA: TOMBA DI AGNESE DI ANGIÒ DEL BALZO IMPERATRICE TITOLARE DI COSTANTINOPOLI. (*fot. Alinari*).

NAPOLI, CHIESA DI SANTA CHIARA: TOMBA DI MARIA DI ANGIÒ TARANTO, IMPERATRICE TITOLARE DI COSTANTINOPOLI. (*fot. Alinari*).

NAPOLI, CHIESA DI SAN DOMENICO: AVANZI DEL MAUSOLEO DI FILIPPO DI ANGIÒ TARANTO, IMPERATORE TITOLARE DI COSTANTINOPOLI.

polto più tardi in città. [25] Perché mai, parecchi decenni più tardi, le sue ceneri sarebbero state trasportate ad Assisi? Chi avrebbe avuto interesse a quella traslazione, da poi che di lui non restavano che tardi discendenti per via di femmine?

Di fronte a tali considerazioni anche l'unica testimonianza di fra Bartolomeo passa in seconda linea; tanto più se si consideri non essere difficile che egli abbia confuso con l'avo Giovanni di Brienne, il nipote Filippo di Courtenay, figlio della sua figliuola Maria. Sapendo della devozione professata dall'imperatore costantinopolitano Giovanni per San Francesco, ed essendo d'altra parte a cognizione che un imperatore di Costantinopoli di quella schiatta era sepolto nella chiesa di San Francesco di Assisi, era naturale che egli fosse tratto ad identificare l'un personaggio coll'altro.

Morto il suocero, Baldovino II di Courtenay cinse la corona imperiale a Costan-

NAPOLI, CHIESA DI SAN DOMENICO: AVANZI DEL MAUSOLEO DI FILIPPO DI ANGIÒ TARANTO, IMPERATORE TITOLARE DI COSTANTINOPOLI.

tinopoli stessa nel 1239. Ma nella notte fra il 25 e il 26 luglio 1261 egli perdeva per sempre l'impero. Da allora in poi quello da lui trasmesso ai successori non fu che un semplice titolo da irraggiungibile pretesa. Ritiratosi nel Napoletano, morì sulla fine del 1273. E dovette venir sepolto in un ricco mausoleo di marmo, fattogli erigere a Barletta dal re Carlo I, suocero di suo figlio [26]. La vedova Maria ritornò nei possessi aviti di Courtenay. [27]

Segue suo figlio Filippo I, di cui diremo.

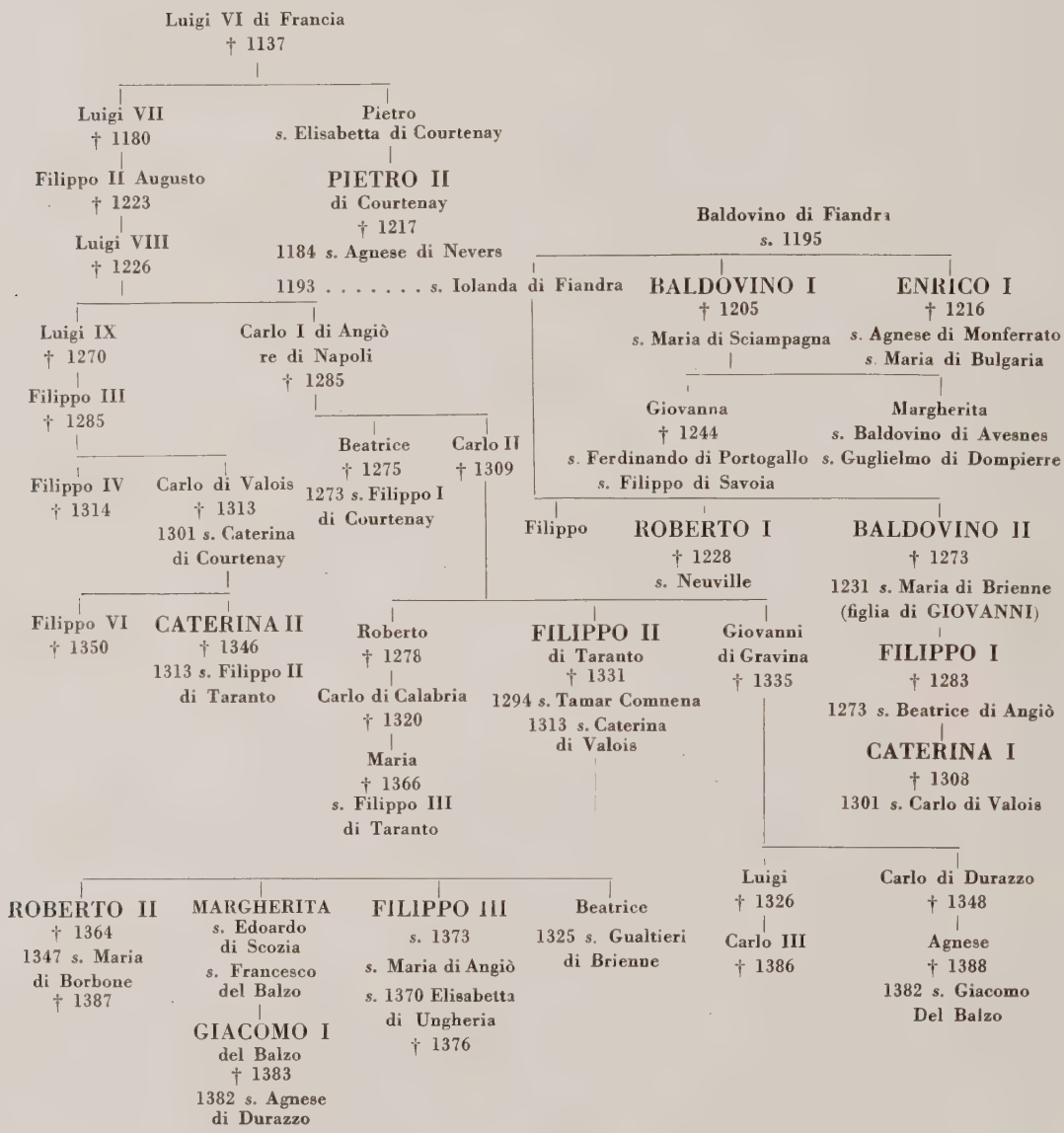
Gli altri imperatori titolari che vengono dopo di lui non possono esser presi in considerazione, perché, appartenendo alla famiglia di Valois o di Angiò, non avrebbero certo mancato di scolpire accanto a quello di Costantinopoli anche lo stemma della loro schiatta gloriosa, quale comparisce sempre al posto d'onore nei monumenti che di loro ci restano.

Essi sono: Caterina I di Courtenay, [28]

sposa a Carlo di Valois, morta, pare, il 2 gennaio 1308, e sepolta in Parigi ai Giacobini [29]; Caterina II, loro figliuola, andata sposa a Filippo II d'Angiò, principe di Taranto, morta a sua volta nell'ottobre 1346; i due figli di essi Roberto II, morto il 10 settembre 1364, e Filippo III, morto il 25 novembre 1373; e finalmente Giacomo Del Balzo, morto il 7 luglio 1383, figliuoli dell'altra loro figlia Margherita.

Questi ultimi sono comunque vissuti in età troppo recente per poter venire identi-

IMPERATORI LATINI DI COSTANTINOPOLI



ficati col monarca sepolto ad Assisi.

Restiamo così con Filippo I di Courtenay. E ogni cosa corre liscia per lui. (30)

Nato nel 1243, fidanzato fin dal 1267 con Beatrice d'Angiò, figlia di Carlo I, la impalmò a Foggia il 15 ottobre 1273; poco dopo ereditò dal padre il titolo di imperatore di Costantinopoli; passò il rimanente della sua vita a Napoli, tenendo una piccola corte nel palazzo Capuano, in grazia della pensione largitagli dal suocero; passò nel novero dei più nel dicembre 1283. (31)

Dove precisamente egli morisse, non consta. Ma se il principe Carlo d'Angiò scriveva da Napoli il 27 dicembre di quell'anno al suo giustiziere nelle Puglie «*nuper intelleximus* (si noti bene) *quod illustris princeps dominus imperator Constantinopolitanus... diem clausit extremum*», (32) ciò dimostra che Filippo non morì nella sua corte di Napoli. Nulla vieta che egli si trovasse allora nell'Umbria. (33)

Con che ci sembra sufficentemente lumeggiata la probabilità che il monumento di Assisi appartenga appunto a Filippo I di Courtenay, imperatore titolare di Costantinopoli. E ciò riesce tanto più interessante in quanto che, escluse le false attribuzioni della tomba di San Luca in Focide per Roberto I, e di quella di Saint Denis per Caterina Courtenay, nessuna altra sepoltura ci è nota di quella casa imperiale, se non i due mausolei nella chiesa di Santa Chiara a Napoli, l'uno di Maria d'Angiò-Calabria, morta nel 1366, moglie di Filippo II di Angiò-Taranto; l'altro di Agnese di Angiò-Durazzo, morta nel 1388, sposata a Giacomo Del Balzo; ed il frammento del sarcofago dello stesso Filippo II in San Domenico.

Con tutto questo non pretendiamo però affatto di asserire che il mausoleo di Assisi sia stato eretto immediatamente alla morte di Filippo I. Nulla vieta anzi che esso fosse eseguito qualche decennio più tardi, per cura della figlia, l'imperatrice Caterina I di Courtenay-Valois, o della figlia di costei, l'imperatrice Caterina II di Valois-Angiò. Ciò spiegherebbe anzi l'insistente tradizione di lasciti e di benefici con cui una principessa levantina, malamente identificata per una regina di Cipro, avrebbe gratificata quella basilica di San Francesco.

GIUSEPPE GEROLA.

---

(1) Cfr. I. B. SUPINO, *La basilica di S. Francesco di Assisi*, Bologna, 1924, pag. 68 e segg. con tutta la bibliografia precedente.

(2) «*Rex Jerusalem Joannes et imperator Constantinopolitanus fuit frater minor; cuius filia fuit uxor imperatoris Federici secundi. Hic, dum rogasset Deum quod sibi ostenderet quomodo et qualiter mori deberet..., apparente sibi beato Francisco..., cum chorda, scleis et habitu et dicente quod voluntas Dei erat quod in praedicto habitu moreretur..., accersito fratre Benedicto de Aretio tunc Antiochiae et Romaniae ministro, cum maxima devotione factus est frater minor; et sic finaliter decessit*». F. BARTHOLOMEO DE PISA, *De conformitate vitae beati Francisci*, in «Analecta Franciscana», vol. IV, Quaracchi, 1906, pag. 347. Per un ulteriore sviluppo della narrazione cfr. O. RAYNALDI, *Annales ecclesiastici*, Romae, 1646, pag. 505.

(3) Consimili vasi di porfido, venuti dall'Oriente, che la leggenda pretende usati per le nozze di Cana, si vedono in S. Maria in Porto di Ravenna, nella primaziale di Pisa e sopra tutto nel duomo di Amalfi.

(4) Tranne il caso che fosse stata nubile, una imperatrice o una regina avrebbe poi con tutta probabilità trovato il modo, in tanti stemmi che il mausoleo contiene, di alternare a quella del marito anche l'arma della propria famiglia di origine. Senza dire che, se quella tomba fosse appartenuta ad una donna, si sarebbero forse sostituite a quelle degli apostoli, che adornano lo zoccolo, le figure di sante o di allegorie femminee.

(5) Lo stesso parere ha espresso recentemente anche Camille Enlart pur continuando a ritenere il personaggio per Giovanni di Brienne (C. ENLART, *La basilique d'Assisi*, in « Gazette des beaux arts », serie V, vol. XIII, Paris, 1926, pag. 394).

(6) Del resto il problema si può risolvere anche praticamente, prendendo in esame lo scheletro che il sarcofago contiene. Questo infatti è aperto per di dietro, sicché è possibile estrarne le ossa.

(7) Cfr. G. GEROLA, *Lo stemma di Cipro*, in « Atti del R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti », LXXXII, 2, Venezia, 1923.

(8) Cfr. E. PERRIER, *La croix de Jerusalem dans le blason*, Valence, 1905, pag. 4.

(9) G. SCHLUMBERGER, *Sceaux et bulles des empereurs latins de Constantinople*, in « Bulletin monumental », 1890. Riprodotto pure in G. SCHLUMBERGER, *Mélanges d'archéologie bizantine*, I, Paris, 1895.

(10) Non sapremmo donde abbiano certi araldisti francesi la notizia, di per sé del resto probabile, che il campo fosse di rosso e le croci e gli anelli d'oro. Essi presentano pure qualche piccola variante nella blasonatura, in quanto che considerano come bisanti caricati da crocette le figure che accantonano la croce principale. La questione del colore si può del resto risolvere, esaminando da vicino l'emblema Costantinopolitano a colori raffigurato a lato di Filippo II nel marmo collocato in alto nella chiesa di San Domenico di Napoli.

(11) Quel leone figura già nei sigilli di Baldovino I e di Enrico I di Hainaut. Baldovino II lo porta in un documento del 1236, come figlio dell'imperatore di Costantinopoli. Purtroppo ci manca il sigillo del 1239, con troppa imprecisione descrittoci dal Ducange come « *ayant d'un côté un cavalier avec l'écu des armes de Constantinople, de l'autre un écu avec un lion* » (G. SCHLUMBERGER, *Sceaux*, cit.); ma certamente quel primo scudo deve corrispondere a quello di cui diremo tantosto.

(12) G. SCHLUMBERGER, *Un nouveau sceau de l'empereur latin Henri d'Angre de Constantinople*, in « Revue numismatique », Paris, 1901. Cfr. pure M. PRINET, *Les armoiries des empereurs latins de Constantinople*, in « Revue numismatique », serie IV, vol. V, Paris, 1911.

(13) Se è esatta la figura pubblicata in J. A. BUCHON, *Atlas de nouvelles recherches historiques sur la principauté française de Morée*, Paris, s. a., tav. XLI, n. 3, come esistente nella chiesa dei Ss. Giasone e Sosipatro a Corfù, quello stemma costituisce il quartiere franco di uno scudo che noi pensiamo appartenuto ad una Tocco (andata sposa forse a un Dandolo?). I Tocco infatti, oltre ad essere imparentati coi Del Balzo, che furono gli ultimi imperatori titolari di Costantinopoli, nel secolo XV assunsero essi stessi la qualifica di despoti dei Romani (W. MILLER, *The Latins in the Levant*, London, 1908, pag. 373).

(14) Cfr. su lui e su tutti gli altri imperatori di Costantinopoli di cui diremo C. DUCANGE, *Histoire de l'empire de Constantinople*, Paris, 1826; v. STRAMBERG, *Courtenay*, in J. S. ERSCH u. J. G. GRUBER, *Allgemeine Encyclopädie*, Leipzig, 1830, vol. XXI, pag. 414 segg.; C. HOPF, *Griechenland in Mittelalter* (ibidem, vol. LXXXV), Leipzig, 1867, pag. 205 segg.

(15) Cfr. E. GERLAND, *Geschichte des latinischen Kaiserreiches von Konstantinopel*, Homburg v. d. H., 1905.

(16) « *Croix perlée et fleuronnée par le bas* ».

(17) Cfr. CH. DIEHL, *L'église de Saint Luc en Phocide*, Paris, 1889; R. W. SCHULTZ and S. HOWARD BARNSLEY, *The monastery of saint Luke of Stiris*, London, 1901.

(18) Cfr. CH. KOHLER. *Jean de Brienne*, in *La grande Encyclopédie*, Paris, vol. VIII, pag. 13 seg.

(19) Per la tomba di costei ad Andria, cfr. A. HASELOFF, *Die Kaiserrinnengräber zu Andria*, Roma, 1905, pag. 3.

(20) Può darsi benissimo che Giovanni di Brienne avesse conosciuto San Francesco e la sua regola, dacché consta che nel 1229 egli fu a Perugia, in occasione appunto del fidanzamento della figlia Maria con Baldovino (G. L. TAFEL e G. M. THOMAS, *Urkunden zur älteren Handels und Staatsgeschichte der Republik Venedig*, Wien, 1856, vol. II, p. 270). Così pure risponde a verità il particolare che Benedetto di Arezzo era a quel tempo Provinciale dell'ordine francescano in Terrasanta (Cfr. G. GOLUBOVICH, *Vita et miracula beati Benedicti de Aretio*, Quaracchi, s. a., e in « La Verna », Rocca S. Casciano.

(21) Cfr. nota 18.

(22) « *Nomine domini Johannis illustris regis Jerosolimitani in imperatorem Constantinopolitanum electi* », dice il trattato veneto del 1231 (G. L. F. TAFEL e G. M. THOMAS, *Urkunden* cit., vol. II, pag. 281). E il Brienne in un'altra carta dell'anno stesso si intitola: « *Nos Johannes rex Jerosolimitanus in imperatorem Constantinopolitanum electi* (ibidem, pag. 291); quantunque il papa, che dava il titolo di re di Gerusalemme a Federico II, chiamasse nel 1237 il Brienne soltanto come imperatore di Costantinopoli (A. POTTHAST, *Regesta pontificum*, Berolini, 1874, vol. I. n. 10368). Ma il Necrologio parigino segna di bel nuovo la morte di lui come « *obitus Johannis illustrissimi quondam regis Hierosolymitani et imperatoris Constantinopolitani* ».

(23) Né si venga a dire che, essendo stato il sarcofago di Assisi eretto per cura dei tardi discendenti del Brienne, appartenenti alla famiglia degli Angioini di Napoli, costoro abbiano appositamente voluto omettere gli stemmi di Gerusalemme, perché la famiglia di Angiò vantava a sua volta dei diritti su quella corona. Ciò è vero, ma i diritti stessi datano soltanto dal 1277, vale

a dire quaranta anni dopo la morte di Giovanni, allora quando, come si è veduto, Maria di Antiochia rinunciò a Carlo I le pretese a quel regno derivanti dalla madre Melisenda Lusignano sorellastra della Maria di Monferrato che era andata sposa invece a Giovanni di Brienne.

(24) ALBRICI MONACI TRIUM FONTIUM, *Chronica,* in G. H. PERTZ, *Monumenta Germaniae historica,* vol. XXIII, Hannoverae, 1874, pag. 941.

(25) GUALTERI CORNUTI, *Historia susceptionis coronae spineae,* in F. DUCHESNE, *Historiae Francorum Scriptores,* Lutetiae Parisiorum, 1649, vol. V, pag. 408.

(26) C. MINIERI RICCIO, *Il regno di Carlo I d'Angiò,* in « Archivio storico italiano », serie III, vol. XXIII, Firenze, 1876, pag. 433. Ma la tomba, se pure fu in realtà eseguita, oggi non esiste più.

(27) Cfr. ibidem, pag. 423.

(28) Su costei cfr. pure G. J. BRATIANU, *Notes sur un projet de mariage entre l'empereur Michel IX Paléologue et Cathérine de Courtenay,* in « Revue historique du sud-est », I, 1924.

(29) Nulla è detto di quella tomba in A. LENOIR, *Statistique monumentale de Paris,* Paris, 1846 segg. A Saint Denis esiste invece una statua sepolcrale in marmo nero, che solitamente si spaccia per Caterina di Courtenay, ma che proviene dal Museo creato nel 1792 dal Lenoir stesso e che originariamente pare si trovasse nella badia di Maubisson: per cui fu di recente identificata con Bianca di Castiglia, la madre del re San Luigi (Cfr. P. VITRY et G. BRIÈRE, *L'église abbatial de Saint Denis,* Paris, 1908). Tanto ci comunica gentilmente Camille Enlart.

(30) Anche il fatto che l'arca sepolcrale è sorretta da figurine di apostoli, tra i quali naturalmente si annovera San Filippo, può essere una ragione di più per ascrivere quell'avello a Filippo di Courtenay.

(31) L'Hopf segna quella data al 15 dicembre; ma è un errore di stampa. (Tanto è vero che nell'esemplare della Biblioteca Nazionale di Venezia il giorno è corretto a mano in 25). Al 25 dicembre collocano la sua morte altri scrittori (C. MINIERI RICCIO, *Genealogia di Carlo I d'Angiò,* Napoli, 1857, pag. 35 e 117), evidentemente deducendolo dai due documenti del 24 e 27 dicembre, nel primo dei quali egli appare ancora vivo, nel secondo già morto. Ma se è indiscutibile, come vedremo, che il 27 dicembre egli era nel numero dei più, quel documento del 24 (Archivio di Stato di Napoli, Regesti Angioini, vol. XLVIII, fol. 52) dimostra semplicemente che a Napoli, in quel giorno, lo ritenevano ancora vivo; laddove, se egli era morto lungi di là, evidentemente la sua morte poteva già essere avvenuta da qualche giorno, senza che la corte angioina ne fosse avvertita.

(32) C. MINIERI RICCIO, *Il regno di Carlo I* cit., serie IV, vol. V, pag. 365. Il documento prosegue: « *Devotioni vestre precipimus quatenus, si de exhibenda nunciis aliqua pecunie quantitate mandatum nostrum aliquando recepistis, pecuniam ipsam eisdem nunciis nullatenus assignetis* ». La corte angioina aveva infatti disposto il 24 dicembre per la consegna di una somma di denaro, destinato a Filippo, a certi incaricati di costui, che dovevano prelevarla; mentre ora, essendo morto l'imperatore, si ordina di non dar ulteriormente corso alla pratica. Nel giugno 1284 Caterina di Courtenay ebbe in consegna gli oggetti mobili del defunto suo padre, fra cui la corona imperiale (C. MINIERI RICCIO, *Il regno di Carlo I* cit., serie IV, vol. VII, pag. 19. Ma il documento, come gentilmente ci comunica la direzione di quell'Archivio di Stato, non si trova più).

(33) Posteriormente a quelle testé ricordate, l'ultima notizia dell'imperatore risale al giugno di quell'anno, quando si parla di undici navi di cui egli avrebbe dovuto prendere il comando per la spedizione di Sicilia (C. MINIERI RICCIO, *Il regno di Carlo I* cit., serie IV, vol. V, pag. 186; cfr. vol. VII, pag. 13).

UN TAPPETO PERSIANO DEL 1521 NEL MUSEO POLDI-PEZZOLI.

Dacché fu scoperto e reso noto circa venticinque anni or sono, il grande tappeto della Moschea di Ardebil, firmato Maksun di Kashan e datato 1539, è stato considerato storicamente il più importante tra i tappeti orientali esistenti, e da molti il più bello. Lo sfida in bellezza il tappeto che gli pende a lato nel Victoria and Albert Museum, e l'altro a soggetto di cacce, compreso nella Raccolta di Stato Austriaca. Ma in quanto costituiva l'unico punto di riferimento per datare gli antichi tappeti persiani, l'Ardebil ha tenuto finora un primato senza contrasti. Però, il suo posto vien preso adesso da un altro tappeto a soggetto di cacce, opera di grande e forte bellezza che la Regina Margherita offrì in dono alla nazione Italiana, di poco avanti la sua morte. Questo tappeto, ora custodito nel museo Poldi-Pezzoli di Milano, reca una iscrizione che lo dichiara opera di Ghyias ed Din Jami e, ciò che più importa, una data: 929 dell'Egira (1521 d. Cr.), la quale è di 18 anni anteriore a quella dell'Ardebil. Questo tappeto è dunque, tra quanti portano una data, il più antico che si conosca e, storicamente almeno, è il più importante di tutti i tappeti orientali. Un breve cenno descrittivo sarà d'aiuto a interpretare le illustrazioni.

Il tappeto è chiaro e ricco di colore, potente e vario nel disegno. Sul campo disposto in quadrilatero domina un immenso medaglione a stella, con barra e scudi in riscontro. Gli angoli e i lati del tappeto sono ciascuno arricchiti da una quarta parte del medaglione e da una metà della barra e dello scudo. Il fondo del medaglione, degli scudi e degli angoli è in rosso robbia puro listato di giallo oro. Le barre sono color avorio e portano coppie d'anitre. Orna il medaglione uno stormo animato di gru bianche o d'aironi, che volano attraverso un disegno a rete rigidamente angolare ottenuto mediante un intreccio di steli, fitti di fiori variopinti e palmette; loti, primule, roselline di varia specie, e fiori a stella si mischiano ad abbozzi e frammenti di nuvole. Il resto del campo è d'un turchino lucido e denso, coperto dallo stesso sistema di steli e di fiori adottato nel medaglione. Su tale sfondo cacciatori su cavalli rossi e bianchi, si slanciano con impeto a inseguire e a combattere la maggior parte tra i più comuni animali della Persia settentrionale, che in questo tappeto più che in ogni altro sono numerosi e di svariate specie.

Il bordo principale è a fondo rosso; ne costituisce il disegno una serie di scudi ovali o palmette di color bianco e verde alternati; li separano e li circondano arabeschi di turchino cupo listati di bianco. Le punte superiori e inferiori degli scudi sono collegate da larghe strisce sinuose. Sia queste sia gli arabeschi sono ornati d'uccelli e di fiori.

UN ANGOLO, SENZA IL BORDO, DEL TAPPETO PERSIANO
DEL 1521 NEL MUSEO POLDI-PEZZOLI DI MILANO.

Gli scudi portano nel mezzo un fiore di loto circondato da una ghirlanda e intorno ad essa due serpenti si volgono in direzione opposta; l'intera figura è poi circondata da un'altra ghirlanda.

Vi sono tre bordi minori. In quello interno che delimita il campo s'avvicendano semplicemente il color rosso e il blu pallido. Gli altri due bordi si ornano variamente di tralci con fiori di toni gialli, rossi e turchini.

I colori principali sono rosso robbia in gradazioni di scarlatto cupo e chiaro, giallo in gradazioni di zafferano dorato e arancione, verde con sfumature di smeraldo e di foglia tenera, azzurro con sfumature di zaffiro, di celeste e di turchese. Il color talpa e il bianco d'avorio completano la lista.

La scena che occupa il campo principale è straordinariamente vigorosa. L'impressione d'energia e d'agitazione dataci dall'intero tappeto, non proviene semplicemente dagli atti violenti delle figure principali, ma altresì dalla loro disposizione in linee di movimento assai complesse e contrastanti. Le figure più grandi, quelle dei cacciatori, pur attenendosi a un movimento circolare che finisce per cingere il medaglione centrale, galoppano tuttavia in direzione diverse e anche affatto opposte; le figure minori invece irrompono e fuggono d'ogni parte.

Le scene individuali sono feroci e sanguinarie. Un cacciatore che la piuma e la verghetta sul turbante denotano qual principe, si sporge dal cavallo in galoppo e con la spada trapassa dalla bocca al collo la gola d'un leone che l'assale. Un altro cavaliere contrassegnato allo stesso modo ha immerso la sciabola nelle spalle d'un orso; un altro spacca in due le terga d'un grosso daino picchiettato; altri trafiggono verri con lance, altri squartano gazzelle, altri tirano colpi a diversa selvaggina.

Un uomo, mentre fugge a piedi, vien preso da un leone, e disperato e atterrito si volge a colpirlo con un pugnaletto. Numerosi animali, gazzelle, asini selvatici, lupi, capre, volpi e lepri si confondono l'un l'altro nell'ansia d'una fuga piena di pánico. I falconi attaccano le gazzelle beccando loro gli occhi, mentre di là da un gruppo di fiori che lo ripara il tacchino bianco volge tutt'intorno uno sguardo attonito. (1)

Più importante di questi particolari è la iscrizione su fondo avorio posta nel centro del tappeto. L'iscrizione è così compilata: «Per le fatiche di Ghiyas ed Din Jami quest'opera rinomata fu condotta a sì splendido compimento nell'anno 929.» Il 929 dell'Egira corrisponde al 1521 d. Cr.

Si ritenne che il secondo numerale fosse un quattro invece di un due (2), di modo che la data del tappeto veniva ad essere trasportata a vent'anni dopo; ma tale interpretazione del numerale non si può sostenere validamente in ogni particolare. È vero che il «due» non è perfetto, ma neppur lo sono i «nove» che tuttavia nessuno potrebbe contestare. Il filetto del secondo numerale è più corto di quanto dovrebbe essere, ma nel corso di tutta l'iscrizione si trovano altri raccorciamenti, limitazioni e spostamenti simili. È proprio un caso eccezionale incontrare nei tappeti un'iscrizione esattamente disegnata, anzi i numerali tracciati perfettamente sono quasi introvabili. L'uncino del «due» si allunga, è vero, al disopra e a destra del filetto in una linea fine e strascicante che fa pensare a un «quattro» scritto con negligenza, ma tale linea è assai

UN PARTICOLARE DEL TAPPETO NEL MUSEO POLDI-PEZZOLI IN MILANO (*fot. A. Paoletti*).

UN PARTICOLARE DEL TAPPETO NEL MUSEO POLDI-PEZZOLI IN MILANO (*fot. A. Paoletti*).

più sottile del corpo dell'uncino, è insomma una delle solite code che non hanno valore per l'interpretazione dei numerali arabi quando, come qui, compaiono nella tessitura d'un tappeto. Le troviamo di regola piuttosto che d'eccezione. Forse venivano fatte per abbellimento, oppure si credeva d'interrompere con esse la monotonia d'un gruppo di numerali che dal punto di vista calligrafico avrebbe prodotto uno spiacevole effetto di durezza. Anche nell'iscrizione del tappeto d'Ardebil si possono vedere chiaramente queste « code » dei numerali (*pag. 97*). Pur ammettendo che non fosse fatta per conferire qualche leggerezza decorativa alle cifre, questa « coda » potrebbe essere soltanto dovuta a un adattamento di posizione da parte del tessitore, ciò che si nota molto di frequente nei numerali dei tappeti posteriori. Poiché le lettere presentano lievissime imperfezioni, non c'è dunque motivo di dedurre che il tessitore non avrebbe potuto saper fare un « quattro » ben chiaro se lo avesse voluto. Si può vedere quanto il secondo numerale differisce da un vero « quattro », paragonandolo al « quattro » quasi perfetto dell'iscrizione dell'Ardebil. Lo schizzo annesso dimostra la relazione tra i vari « due » e i vari « quattro ». La cosa non presenta alcun special mistero ed è proprio uno di quei casi in cui anche un profano può facilmente dare la sua opinione. Non mancano tuttavia alte autorità che confermano qual « due » il secondo numerale. Una ventina di giudici competenti si trovano d'accordo su questa dicitura: tra loro Sir Thomas Arnold della Scuola di Lingue Orientali di Londra, E. Blochet della Bibliothèque Nationale, il Dr. E. Kuehnel del Museo Kaiser Friederich, il Prof. W. Popper della Università di California, e molti persiani che hanno familiarità con la lingua antica, tra i quali il signor A. Beigan, assistente di Persiano nell'Università di Columbia, e il signor Sultan K. Amerie.

Discutendo tali problemi è necessario tenere a mente che le iscrizioni dei tappeti sono differentissime da quelle dei manoscritti, e nei casi dubbi bisogna dar molto peso a questa specie di distorsione che risulta dalle difficoltà materiali cui il tessitore era costretto.

Sul conto di Ghiyas ed Din Jami sfortunatamente non sappiamo ancor nulla. Il Dott. Sarre di Berlino possiede un broccato, di cui un'altra parte si trova nel Musée des Arts Decoratifs, il quale è firmato Ghiyas (*pag. 99*); anche proprietà del Dott. Sarre è un velluto con la stessa firma [3]. Volentieri vorremmo credere che questo Ghiyas è lo stesso che si vantò dell'opera propria e del proprio valore facendo il tappeto di Milano, ma ciò non risulta in maniera soddisfacente e conclusiva. Riesce difficile fare un paragone stilistico fra i tre esemplari firmati, poiché la maggior parte delle argomentazioni critiche sullo stile viene menomata dalle variazioni che subisce il disegno eseguito in materiali tanto differenti e con tecnica tanto diversa. Il broccato, per esempio, consente quei contorni accurati, quelle delicate sfumature, che non si potrebbero ottenere nel velluto e tanto meno nella tessitura dei tappeti. Delle rassomiglianze generiche tra gli esemplari suddetti verrebbero a provar poco, in quanto che la maggior parte degli elementi pittorici in uso a quel tempo si erano già da parecchio imposti diventando effettivamente proprietà comune degli artisti.

Tuttavia, per quel che valgono, possiamo

UN PARTICOLARE DEL TAPPETO NEL MUSEO POLDI-PEZZOLI IN MILANO (*fot. A. Paoletti*).

prender nota di alcune rassomiglianze. La flora del velluto e quella del tappeto hanno qualche cosa in comune, specialmente nel collocamento di una palmetta che sembra portare sul gambo una pianta di primule. Inoltre non è molto comune l'uso dello sfondo piuttosto solido e complicato di steli e fiori, che è caratteristico tanto del tappeto che del broccato. Il leone, sia nel broccato sia nel tappeto, mostra alcune rassomiglianze: una gamba che sporge molto all'indietro e una pesantissima criniera che si stende oltre la metà dorso. La disposizione degli arti anteriori è affatto diversa. Però conviene notare tra il leone del broccato e quello del tappeto una rassomiglianza reciproca molto più stretta di quanto non corra tra i medesimi e altri leoni di tappeti del sedicesimo secolo, eccettuati il tappeto Austriaco e quello Rothschild. Se per esempio li paragonassimo ai leoni raffigurati nell'altro tappeto del Museo Poldi-Pezzoli, o a quelli del tappeto Bouquoy, dell'esemplare Steiglitz, dello Scharzenberg, e ancóra a quelli dei tappeti con animali che sono nei Musei Kaiser Friederich e Victoria and Albert e nel Musée des Arts Decoratifs, troveremmo che tutti i leoni di quest'ultime opere sono d'altro stile e appartengono ad altra tradizione. Però il leone di Ghiyas si ritrova in parte in un paio di tappeti polacchi dei quali uno è nel museo Kaiser Friederich, l'altro è di proprietà del signor George Hewitt Myers di Washington, ma meglio ancóra nell'arazzo polacco appartenente al signor Figdor di Vienna. Tanto il tappeto che il broccato offrono alla vista un numero insolito di figure d'animali, alcune delle quali sono ben poco comuni. L'uccello del broccato si riscontra quasi identico in molti punti del tappeto. I costumi, specialmente il turbante, si assomigliano molto. Non si può dir molto del velluto perché relativamente è scarso di disegno ma anche qui i turbanti si assomigliano e appare lo stesso uccello.

Nonostante il disegno diverso, il tappeto rassomiglia al broccato più di quanto questo al velluto. Posto che il tessitore del tappeto non fosse quello del broccato, ancóra un altro dovrebbe essere il tessitore del velluto; cosicché saremmo obbligati a giungere alla strana conclusione che al principio del secolo sedicesimo vivevano tre tessitori detti Ghiyas, e nessuno, che noi sappiamo, in altro tempo. Il nome Ghiyas non potrebbe di per sé stesso essere argomento definitivo, perché era un nome abbastanza comune. Ma il fatto ch'esso appare su tre esemplari dell'arte tessile persiana è certamente abbastanza significativo. Ghiyas il tessitore del tappeto faceva gran stima di sé stesso, e ciò che più importa non esitava a dichiararlo, benché questo fosse contrario alle usanze. L'aver collocato nel bel mezzo del tappeto un'iscrizione e la firma è, per quanto sappiamo, un fatto senza precedenti né seguito. Del pari anche questo modo di vantar sé stesso è un caso inaudito. La maggior parte d'iscrizioni su opere d'arte persiane, quando l'autore vi sia nominato, sono patetiche e umili. Il gusto e l'uso erano severamente contrari in questi casi a un'autopropaganda degli artisti.

Sappiamo dunque che nel primo terzo del sedicesimo secolo vi fu un tessitore o disegnatore di tappeti a nome Ghiyas che molto si dava pensiero di mettersi in vista. Considerando il fatto che non abbiamo broccati di quel periodo firmati personalmente, ec-

UN PARTICOLARE DEL TAPPETO NEL MUSEO POLDI-PEZZOLI IN MILANO (*fot. A. Paoletti*).

IL TAPPETO PERSIANO DEL 1521 NEL MUSEO POLDI-PEZZOLI IN MILANO. (*fot. A. Paoletti*).

cetto i due firmati Ghiyas, sembrerebbe dunque che o si trattava dello stesso Ghiyas in tutti tre i casi, o che tal nome aveva lo strano potere di conferire a chi lo portava una premura senza precedenti di rendersi noto. È probabile che un giorno vengano in chiaro notizie che possan togliere questo problema dal dominio dell'investigazione. Frattanto le probabilità sembrano favorire l'ipotesi che vi fu un solo disegnatore per tutti tre i tessuti e che il suo nome era Ghiyas.

Poiché dunque, secondo la data, questo di cui trattiamo è il più antico tappeto persiano esistente, è di grande importanza stabilire le relazioni sue con altre rinomate fatture che gli assomigliano. La rassomiglianza col tappeto a soggetto di cacce della Raccolta di Stato Austriaca è così chiara e sorprendente che a prima vista i due tappeti sembrano della stessa provenienza e dello stesso periodo. Sono infatti simili pel soggetto e le dimensioni, per la concezione generale e lo stile. Il disegno è quasi lo stesso. L'apparenza generale, a parte il colore, fa pensare che siano l'opera di un disegnatore solo. Molti episodi individuali e molti particolari sono quasi identici; tra i primi è specialmente degno di nota il cavaliere che trapassa da parte a parte con la spada la gola del leone il quale però nel tappeto austriaco, anziché attaccare, sembra venire attaccato dai cacciatori. Anche simili sono quei cacciatori che tiran colpi alla selvaggina o la trafiggono con le lance, la squartano alla maniera dei macellai con un colpo di sciabola, o tengono testa a una lotta senza quartiere; anche molti animali sono i medesimi. Se ne trova lo stesso numero eccezionale, gazzelle a coppie, stambecchi, volpi, conigli, capre, asini selvatici; i cavalli di tutti e due sembrano usciti dalla stessa stalla. La maggior parte dei tappeti con animali mostrano varie bestie mitiche, leoni alati, dragoni, ed altre creazioni fantastiche, ma il tappeto di Milano e l'austriaco s'attengono invece strettamente ai fatti reali e presentano la loro fauna con accuratezza zoologica. La barra regge lo stesso paio d'anitre, tanto che senza alcuna alterazione si potrebbe scambiare dall'uno all'altro tappeto.

Tuttavia, benché importanti, queste rassomiglianze non si possono considerare decisive come lo sarebbero nell'arte europea. Essendo più o meno comuni, tanto nelle miniature dei manoscritti persiani quanto nei tessuti figurati, queste rassomiglianze non ci garantiscono certamente che i due tappeti sono dello stesso autore o anche tessuti nella medesima regione.

Le differenze che presentano fra loro i due tappeti, bastano di per sé ad esimerci dal ritenerli di provenienza comune. In primo luogo i due tappeti sono di materiale completamente diverso. Il tappeto austriaco, anziché fatto di lana e cotone come quello di Milano, è tutto in seta ornata di filo d'argento. La tessitura è interamente differente, la costruzione fondamentale ha uno schema affatto diverso. L'annodamento del tappeto austriaco è il doppio più fine di quello di Milano.

In secondo luogo, sebbene il soggetto e lo stile e molti particolari siano gli stessi, il contenuto e la disposizione mostrano differenze di vario grado. Il tappeto austriaco conta sessantadue personaggi, quello di Milano soltanto trentadue. L'uno ha maggior copia di fiori, l'altro d'uccelli; i fiori stanno nella proporzione di circa venti specie a

UN PARTICOLARE DEL TAPPETO NEL MUSEO POLDI-PEZZOLI IN MILANO.

SEGNI USUALI PEL NUMERO 2.

SEGNI USUALI PEL NUMERO 4.

IL NUMERO 2 NEL TAPPETO POLDI-PEZZOLI.

IL NUMERO 4 NEL TAPPETO ARDEBIL.

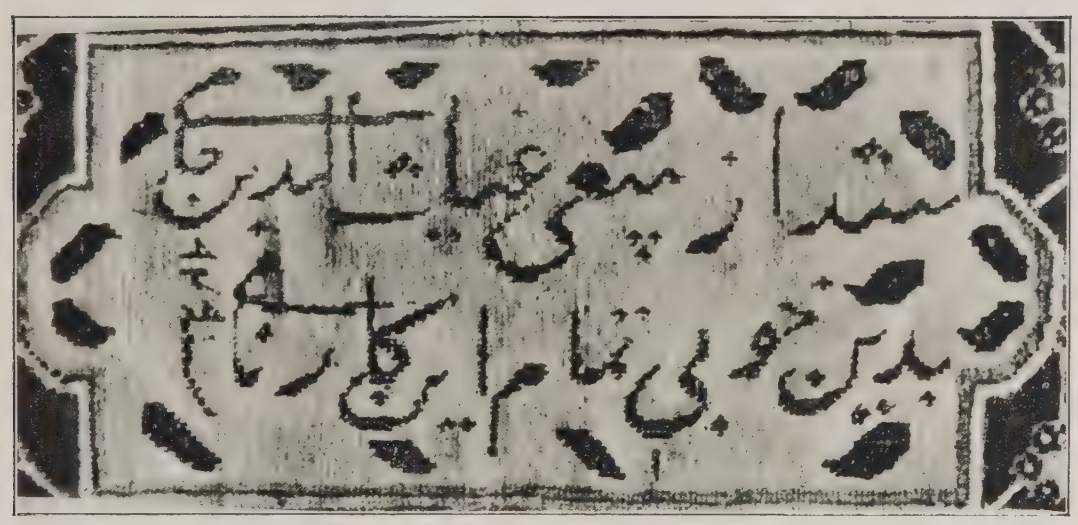
due, gli animali ammontano a più del doppio. Sebbene nell'uno e nell'altro tappeto siano stati messi il medaglione, gli scudi in riscontro e le sezioni agli angoli, ciò è semplicemente dovuto al tipo di disegno che predominava nei grandi tappeti dell'Asia occidentale. La disposizione delle figure è però interamente diversa. Nel tappeto austriaco le figure sono situate in modo da esser vedute dal centro. In qualsiasi parte si guardi da questo punto, le figure si vedono bene e per diritto; mentre nel tappeto di Milano le figure non sono disposte in modo favorevole ad essere vedute dal centro, ma sono disegnate in maniera che si veggano dal di fuori del tappeto e specialmente dagli angoli. È come se il tappeto austriaco fosse stato fatto per il piacere di uno solo, e invece quello di Milano fosse stato progettato in modo che tutti potessero vederlo.

In terzo luogo vi sono anche lievi differenze nello stile e nel disegno e differenze notevoli nella concezione decorativa. Il tappeto austriaco è più soffice, elegante, elaborato; più immaginoso, e nei particolari più finito e veristico. È ad ogni modo più sottile e rivela l'opera di un disegnatore più colto ed esperto e di tessitori più abili.

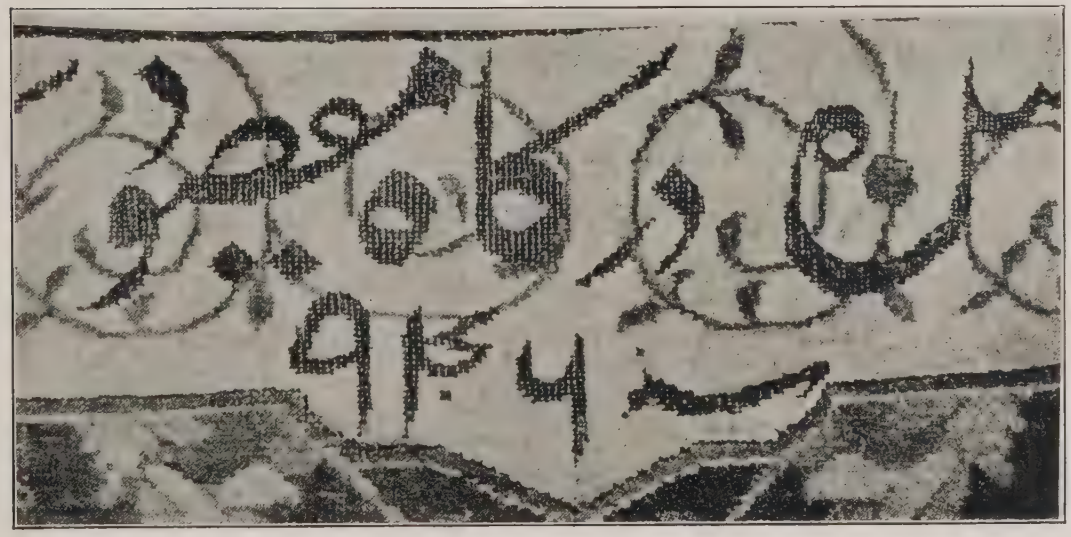
Per esempio non c'è nulla nel tappeto di Milano che sia paragonabile alla maniera in cui fu ideato il bordo del tappeto austriaco. I disegni fondamentali sono ben netti e suddivisi, tuttavia a ciascuno è conferita un'individualità, un'intensità particolare; un comune idioma decorativo dà a tutto questo complesso svariatissimo una perfetta coerenza e s'integra armoniosamente con esso; abbiamo così uno dei capolavori dell'arte decorativa, tale che sopravanza di gran lunga le capacità e le intenzioni del disegnatore del tappeto di Milano.

Ma sebbene molti tratti caratteristici del tappeto austriaco, quali per esempio i fagiani siano disegnati con vivacità meravigliosa, in generale il tappeto di Milano mostra più maschia robustezza. In esso i cavalli scalpitano un poco più alto e galoppano con sveltezza maggiore; in complesso gli scontri sono più sanguinosi e feroci. Negli episodi che si possono paragonare, il tappeto di Milano è sempre un poco più agitato, specie nelle scene d'impetuoso combattimento.

Così anche le figure del tappeto di Milano appaiono in deciso contrasto sullo sfondo; quelle del tappeto austriaco, benché risaltino perfettamente, non hanno tuttavia la vivace acutezza della maggior parte delle figure del tappeto di Milano. Nel tappeto di Milano la testa di un tacchino bianco si sporge quasi bruscamente di là da un piccolo fiore. Nel bordo del tappeto austriaco le teste d'una coppia di fenici appaiono anch'esse fuor dalle foglie inferiori d'un loto, ma le teste degli uccelli sono così perfettamente adattate nel contorno e nel colore alle foglie stesse del loto, che il pas-



L'ISCRIZIONE AL CENTRO DEL TAPPETO DEL 1521 NEL MUSEO POLDI-PEZZOLI.



L'ISCRIZIONE AL CENTRO DEL TAPPETO DEL 1539 NELLA MOSCHEA DI ARDEBIL. (*fot. Murray Kendall Keyes*).

saggio è quieto e naturale e le teste appena visibili.

Altri contrasti si trovano anche in quelle forme cinesi di nuvole che costituiscono un tratto caratteristico importante dei due tappeti. Nel tappeto di Milano sono appariscenti ed ardite, sono dense, pesanti, angolari, poco mosse e francamente collocate sulla superficie del disegno. Nel tappeto austriaco dov'esse sono confinate al bordo, hanno un aspetto più vario e leggero, s'insinuano tra l'uno e l'altro dei disegni integrandosi con essi perfettamente.

In quarto luogo questi contrasti s'estendono agli schemi cromatici dei due tappeti. Il tappeto di Milano ha pochi colori armoniosi anche se di forte contrasto: rosso cupo e sonoro, turchino e oro. Il tappeto austriaco ha numerose gradazioni e sfumature squisite di color salmone, fulvo, malva, smeraldo chiaro, blù, argento, e una specie di morbido rosso.

Infine l'un tappeto è più pittorico, mentre l'altro è più riccamente decorativo. La grata di steli che fa da sfondo al tappeto di Milano, non ha certamente alcun riscontro preciso in natura, ma è un motivo di decorazione che serve, così com'è intessuto a rete, a dare compattezza al disegno e a riunire le figure sparpagliate. Lo sfondo del tappeto austriaco mirabilmente eseguito, è anche d'altra parte poco più d'una riproduzione fedele del terreno stesso dal quale crescono i soliti fiori alla solita maniera. Il tappeto austriaco s'avvicina all'opera del pittore, quello di Milano manifesta invece di mantenersi assai più ligio alle tradizioni dell'arte tessile, e alcuni particolari inesattezze e anche qualche grossolanità dimostrano il contributo specifico che vi portarono le mani dei suoi lavoranti.

Queste varie differenze possono provare ampiamente che i due tappeti furono tessuti in tempo e luogo differente, da persone di competenza tecnica e d'ideali estetici diversi; eppure tra i due tappeti esiste una affinità che è più profonda d'ogni contrasto.

Salvo il bordo, i due tappeti si assomigliano fra loro più strettamente che non qualsiasi altro tappeto a soggetto di cacce, eccetto naturalmente il tappeto di proprietà Rothschild, che è quasi un duplicato di quello austriaco. Occorre tuttavia dare qualche spiegazione di questa grande affinità. In quanto non sono prodotti dalla stessa scuola di tessitori, in quanto la data dell'uno precede considerevolmente quella dell'altro e sono entrambi tappeti di corte, con tutta probabilità il secondo tappeto, l'austriaco, deve necessariamente dipendere in qualche modo dal primo, di cui possiamo ritenerlo una copia ingrandita e abbellita. Il tappeto di Milano è certamente un tappeto fatto per la Corte; esso o il suo gemello (poiché tali tappeti erano sempre tessuti a paia) ne doveva attrarre certamente l'attenzione e meritarne le lodi per la sua bellezza drammatica. Dopodiché era ben semplice e naturale che altri telai sussidiati dalla Corte avessero tentato una nuova produzione sul tipo di quella già comparsa.

Sembra che vi fossero rivalità continue tra questi diversi telai che lavoravano per la Corte, e i disegni venivano spesso ricopiati, con l'intenzione di migliorare il lavoro e di cattivarsi così il favore e il patrocinio reale. Uno dei tanti esempi di quest'usanza ci è dato dai telai di Kurdistan o Herat

BROCCATO DI SETA DEL 1500, FIRMATO GHIYAS. BERLINO, RACCOLTA SARRE.

che copiarono i tappeti con decorazioni di vasi, molto in uso alla corte dello Scià Abbas [5].

Si può dunque supporre a ragione che il tappeto di Milano è in certo senso il modello originale e che il tappeto austriaco ne è la copia o meglio una nuova versione eseguita con materiale più ricco e, come si conviene ad opera di rifacimento, più raffinata nei particolari ed elaborata nella forma.

Non si deve dimenticare che molti disegni venivano trasferiti da un luogo all'altro a

mezzo di manoscritti e tessuti, specialmente velluti e broccati figurati. Ma in tali casi non si potevano ricavare che dei modelli relativamente piccoli, né un manoscritto né la copertina d'un libro potevano contenere un numero di figure sufficienti a rappresentare in maniera adeguata i disegni che ammiriamo nei due tappeti. Nel caso dei tappeti era probabilmente il tappeto stesso che incitava il tessitore ambizioso a produrne una nuova versione, o forse il suo regale proprietario era rimasto così soddisfatto dell'originale che ne voleva pel suo piacere un esemplare nuovo.

Moltissime ragioni, assai più di quante qui se ne possano citare, avvalorano l'opinione che il tappeto austriaco fu tessuto nel Kashan, qualche tempo dopo che lo Scià Tamash si traslocò di là con la sua corte per stabilirsi a Kazwin, distante solo pochi giorni di viaggio. D'altra parte il tappeto di Milano è certamente un prodotto della Persia nordoccidentale, ma anch'esso tuttavia mostra qualche affinità con un famoso paio di tappeti a medaglione e ad animali, che sta in certo qual modo tra la produzione dei tappeti persiani nordoccidentali e quella dei tappeti di Kashan, assai più elaborati e più tardi. Questo paio di tappeti, uno dei quali è nel museo Kaiser Friederich e l'altro nella raccolta di Clarence H. Mackay di Nuova York, non solo contiene il grande medaglione con barra e scudi in riscontro somiglianti all'ingrosso a quelli del tappeto di Milano, ma il medaglione stesso presenta delle somiglianze particolari, quali le grù bianche e varie forme di nuvole distese su uno sfondo della stessa tinta rosso robbia. Altre somiglianze non vi sono.

Il paio Kaiser Friederich-Mackay è, come il tappeto austriaco, di tessitura più fine e di tecnica più complicata. I disegni anche sono molto più eleganti e raffinati, specialmente nel bordo, che è segnatamente splendido e perfetto. Gli animali anche non si rassomigliano, parecchi sono mitici e fantastici: lo stile nel complesso denota una maniera tutt'affatto differente. Il paio Kaiser Friederich-Mackay è opera d'un disegnatore e d'un tessitore diversi da quelli del tappeto di Milano. Eppure essi risalgono alla stessa tradizione e provengono forse dalla stessa regione, e un tappeto può aver preso dall'altro il motivo ornamentale del medaglione.

Il tappeto di Milano è strettamente affine al gruppo dei tappeti a medaglione della Persia nordoccidentale, tra i quali sono compresi quelli delle raccolte Kaiser Friederich, Ballard, Altman, Blumenthal, Myers, Crocker, E. Beghian, e Parish Watson. In alcuni casi, come per esempio nei tappeti della raccolta Parish Watson, si nota che i loro bordi sono quasi identici a quelli del tappeto di Milano. Il tappeto Parish Watson [6] rassomiglia ancora al tappeto di Milano per quel lavoro angolare a rete di steli che forma il fondo del campo principale (*pag. 105*) sia nell'uno che nell'altro. Il paio Parish Watson è di colore diverso, ma tale constatazione non prova nulla, poiché i colori di questi tappeti, sebbene semplici, variano sempre moltissimo.

L'anello di congiunzione tra questi tappeti e quelli Kaiser Friederich-Mackay è il tappeto di proprietà del Conte Bouquoy di Vienna [7]. Esso è più elegante e perfezionato della maggior parte dei tappeti della Persia nordoccidentale e contiene molti animali vivacissimi il cui stile si avvicina molto a quello più elaborato del paio Kaiser

STOFFA DI SETA NEL MUSEO DELLE ARTI DECORATIVE A PARIGI, FIRMATA «GHIYAS». (*Archives photographiques d'Art et d'Histoire*).

UN PARTICOLARE DEL TAPPETO CINQUECENTESCO NELLA RACCOLTA DI STATO A VIENNA.

Friederich-Mackay. A qual gruppo appartenga si potrà determinare solo quando verranno finalmente pubblicati i particolari tecnici della tessitura di tutti questi tappeti. Quanti d'essi appartengono alla Persia nordoccidentale, e specialmente il tappeto di Milano, sono caratterizzati da una grande audacia e vigore di disegno, da una esecuzione angolosa ma espressiva e da colori semplici, ma ben distribuiti. Sebbene provengano dalla Persia nordoccidentale non si devono confondere coi tappeti di Tabriz molto più intricati ed eleganti; questi hanno medaglioni rotondi come tra essi il tappeto Lobonov-Rostovsky del Museo Stieglitz di Leningrado, altri simili della

UN ANGOLO DEL TAPPETO PERSIANO CON SCENE DI CACCIA. VIENNA, RACCOLTA DI STATO. (*fot. Peter A. Juley e figlio, Nuova York*).

raccolta Baker di Nuova York e del Musée des Arts décoratifs. I tappeti a medaglione sono di tipo più prettamente regionale e hanno maggior pertinenza col Caucaso che coi tappeti della Persia propriamente detta.

Da questi tappeti a medaglione della Persia nordoccidentale si vennero poi sviluppando i tappeti turchi Ushak, ed è interessante notare che in nessun tappeto persiano a medaglione questo si avvicina tanto di forma a quelli delle produzioni Ushak quanto il medaglione e gli angoli del tappeto di Milano. È il vincolo d'affinità più stretto che siasi finora scoperto tra i due esemplari. Il medaglione a stella non è neppure invenzione della Persia nordoccidentale, e compare anzi abbastanza spesso sul vasellame Rhages del dodicesimo e tredicesimo secolo e anche in taluni esemplari di broccati Sassanidi di recente scoperti in Persia.

Le tessiture moderne delle vicinanze di Karabagh ci forniscono altre interessanti indicazioni sul vero luogo d'origine di questi tappeti. Il tappeto di proprietà del signor Francis Simmons di Chicago (*pag. 107*) non è che uno dei molti tappeti di Karabagh della prima metà del diciannovesimo secolo, i quali ripetono in maniera meschina e sproporzionata alcuni fra i tratti caratteristici più essenziali di questi antichi tappeti della Persia nordoccidentale [8]. V'è un medaglione centrale reso angolarmente, vi sono anche le sezioni della barra e degli scudi, e sull'intero sfondo una spessa e rigida rete di steli che portan fiori. Il bordo che nei tappeti antichi aveva i suoi scudi ovali, li ha ora sostituiti col disegno Buté o a pera, figura evidentemente diversissima; tuttavia fu cosa del tutto semplice e naturale l'adottarla invece degli scudi molto più complicati, che sarebbero man mano stati eseguiti con maggiore negligenza sino a venir resi incomprensibili. Nell'evoluzione del tappeto non è cosa insolita che i disegni d'una data foggia vengano abbandonati e al loro posto se ne sostituiscano altri che hanno lo stesso contorno generale e la stessa funzione decorativa, e che per di più si lasciano comprendere facilmente, mentre gli antichi modelli sono già divenuti confusi.

Non si conosce nulla dei primi albori dell'industria del tappeto nella regione di Karabagh. Tuttavia una tradizione stranamente ostinata ha continuato a conservarle la fama di produttrice dei più magnifici tappeti antichi. Non v'è ragione di dubitarne. La sua situazione è favorevole tanto per la lana che per acque e materiali di tintoria. Di più, sebbene non vi risiedessero corti paragonabili in magnificenza a quella di Tabriz, tuttavia Shusha era anche un luogo d'importanza considerevole, e nei dintorni si dovevano anche trovare molti piccoli príncipi, ben disposti ad offrire il loro patrocinio. Karabagh era inoltre abbastanza vicina alla fastosissima corte di Tabriz per poterne trarre vantaggio, ed era anche in una posizione favorevole ai commerci con il Caucaso, la Georgia, l'Asia minore e l'Occidente. Si ritiene ormai fuori dubbio che nel sedicesimo secolo Karabagh producesse tappeti. Se ciò è dunque così certo, tra i tappeti che si potrebbero assegnare alla produzione di questo paese, verrebbero primi, e a ragione, i così detti tappeti a medaglione della Persia nordoccidentale, dei quali il tappeto di Milano ci offre un sì magnifico esempio.

UN PARTICOLARE DEL TAPPETO PERSIANO DELLA RACCOLTA PARISH WATSON, A NUOVA YORK.

Il cartone del tappeto fu certamente fatto da un pittore di miniature o venne basato sull'opera sua. Si potrebbe scoprire chi fosse mai quel pittore, ma questo è un compito a parte [9]. Il lavoro presenta affinità suggestive con una miniatura già esistente nella collezione Migeon [10], che il dottor Kuehnel attribuisce in via di prova al Maestro Abdallah e fissa alla metà del sedicesimo secolo. Non vi sono però motivi certi che ci facciano respingere l'ipotesi che fosse di molto anteriore. O forse il cartone del tappeto si basò su una composizione del maestro di questo artista. È bene notare che il leone nel centro di questa pittura s'avvicina quanto più è possibile a quelli del tappeto a medaglione e ad animali della Persia nordoccidentale, di proprietà Kelekian [11]. Ciò basta di per sé stesso a collegare l'opera di questa scuola di pittori con la disegnatura di tappeti di questa regione. Sebbene Ghiyas che s'è attribuito tutto il vanto del tappeto, possa essere stato egli pure un po' pittore, è molto più probabile che egli sia stato invece solo il disegnatore il quale ha tradotto l'opera di qualche artista in disegno per la tessitura dei suoi tappeti. Senza dubbio egli era il capo tessitore e il proprietario dei telai che eseguirono essi la lavorazione materiale del tappeto.

Per quanto riguarda la storia definitiva del tappeto e la maniera in cui pervenne in Europa, non abbiamo informazioni ben fondate. Il primo cenno che ne abbiamo ci dimostra che originariamente si trovava nella Villa Reale di Monza. Nel terzo volume dell'inventario di Monza è descritto come segue [12]: «Un tappeto persiano antico, a disegno di tappezzeria, su sfondo giallo rosso e turchino con molte figure di cacciatori a cavallo, molte specie d'animali, fiori ed altri disegni. Il bordo è ornato di scudi al centro dei quali è una rosetta circondata da una ghirlanda. Su uno sfondo color crema è un cartiglio con iscrizione persiana. Il tappeto è listato di verde e foderato di lino. Misura 6,80 per 3,33.» Questo bellissimo tappeto era stato prima tagliato in sette pezzi, e i pezzi s'erano dispersi pei palazzi della Real Casa. Il defunto Re Umberto fece riunire quei pezzi, e così quest'opera di pregio fu conservata. Il Re soleva narrare, prendendovi gran diletto, tutti gli episodi che erano connessi allo spartimento del tappeto. Si era fatto tradurre la scritta dal professor Graziadio Ascoli [13]. Il tappeto arrivò a Roma nell'ottobre del 1895, e da Roma dove fu riparato, giunse alla Villa Reale di Monza. A Roma correva voce che originariamente il tappeto fosse venuto dal Palazzo Pitti di Firenze. È certissimo che il tappeto non fu mai al palazzo Papale del Quirinale come è pur stato detto. Barbier de Montault nel suo Catalogo generale dei Musei e delle Gallerie di Roma non ne fa cenno, nonostante descriva (giugno 1869) assai minutamente il Quirinale; né si trova traccia del tappeto nell'inventario ufficiale e nella descrizione degli oggetti e del mobilio del palazzo del Quirinale (1870) fatto per ordine del Generale Raffaele Cadorna.

Il restauro del tappeto fu mirabilmente eseguito dal defunto Gentili di Roma, ben noto per le sue pubblicazioni sugli arazzi, specialmente quelli prodotti dalla fabbrica di San Michele. Il tappeto entrò a far parte dell'inventario di donazioni della famiglia Reale allo Stato e dallo Stato passò al Ministero della Pubblica Istruzione. Questo inventario del 1922 fa una lista di tutti i mo-

PARTICOLARE DEL TAPPETO DI KARABAGH NELLA RACCOLTA DEL SIGNOR F. SIMMONS, CHICAGO. (*fot. The Art Institute of Chicago*).

bili di valore artistico e storico appartenenti alla Villa Reale di Monza.

Sarebbe adesso troppo presto dire con sicurezza il grado d'importanza che sarà dato al tappeto di Milano, sia come opera d'arte, sia come documento di valore storico. Incontestabilmente però esso è tra le quattro o cinque creazioni più memorabili della tessitura dei tappeti e, come punto di riferimento per datare gli antichi tappeti persiani, tiene il primo posto tra tutti i tappeti sinora conosciuti. Non mancheranno certo coloro che vorranno rivendicargli tale supremazia anche dal lato estetico. Gli manca

però la morbidezza, la finitura, l'elaborazione accurata di quelle meraviglie indiscutibili che sono il tappeto Ardebil, l'austriaco a soggetto di cacce e l'austriaco Cairene. Questi tappeti furono disegnati da artisti e il tessitore non v'ebbe gran parte, salvo che nell'obbedire perfettamente agli ordini dei disegnatori. Rimane da sapere se l'ingenuo vigore, il sapore dell'osservazione diretta e originale, la tessitura forte, i colori semplici e le angolosità robuste non possano compensare la mancanza d'un disegnatore geniale originale e la sua possibilità di disporre dei migliori mezzi per portare a compimento la propria concezione. È la solita vecchia questione, forse senza peso, sul maggiore o minor valore che a un'opera d'arte può dare il contributo di un artefice locale o quello di un disegnatore cosmopolita. Fortunatamente l'importanza di tali questioni è più nella maniera d'esporle che in quella di risolverle.

ARTHUR UPHAM POPE.

---

(1) La lista completa degli animali rappresentati, in quanto s'è potuto finora accertare, è la seguente: Leone, Orso bruno, Lupo grigio, Jena, Cinghiale selvatico, Sciacallo, Daino picchiettato, Ibex, Gazzella, Muflone o Capra selvatica, Asino selvatico, Volpe, Cane selvatico, Tasso, Lepre, Gerboa o Topo selvatico, Capra domestica, Serpenti. Le coppie di pesci sono, a quel che sembra, Storioni o forse Salmoni. Tra gli uccelli troviamo un buon numero d'anitre. Il Beccafico, l'Oca grigia, l'Anitra selvatica, la Folaga, le Gru, gli Aironi, come pure il Falco pellegrino, sono i più in vista; in minor numero e meno visibili, il Tacchino bianco, l'Avvoltoio, la Beccaccia ed altri uccelli della famiglia dei Passeri, che difficilmente si riconoscono, il Martin Pescatore, la Cornacchia, la Gazza, forse un Pappagallo e, pare, molti Fringuelli. Sono obbligatissimo al Maggior Forbes-Leith pel contributo da lui datomi per identificare questi animali. Vedi anche: General A. HOUTUM SCHINDLER, *Eastern Persian Irak*, pagg. 26-47.

(2) In una conversazione col Prof. E. Herzfeld.

(3) Debbo al Dr. Kuehnel l'avermi ricordato questi due frammenti.

(4) C'è un broccato di molto posteriore nel Victoria and Albert Museum firmato « Mu'izz ud-Din, figlio di Ghiyas. » Secondo le più autorevoli opinioni inglesi si dovrebbe scrivere Ghiyath anziché Ghiyas.

(5) Se ne può vedere una buona illustrazione nel nuovo libro viennese: SARRE und TRENKWALD: *Altorientalische Teppiche*. Vienna, 1926. Tavola 24.

(6) ARTHUR UPHAM POPE: *A Catalogue of a Loan Exhibition of Early Oriental Carpets in the Arts Club of Chicago*. January 1926. N. 1.

(7) Pubblicato nel BODE-KUEHNEL (tav. 11) *Meisterwerke Muhammedanische Kunst*.

(8) È degno di nota il fatto che il tappeto Simmons ha quasi lo stesso schema cromatico di quello Parish-Watson.

(9) Tale problema verrà considerato dall'Autore in un prossimo numero di *Dedalo*.

(10) Vedi E. KUEHNEL: *Islamische Miniature Malerei*, p. 60 seg.

(11) Vedi ARTHUR UPHAM POPE: *Catalogue of Early Oriental Carpets - The Arts Club of Chicago*. January 1926, N. 3.

(12) Debbo al direttore di *Dedalo* questa e la seguente informazione.

(13) Che come sembra trascurò la questione vitale della data.

GIOVANNI BERNARDO CARBONE.

Il Carbone appartenne alla scuola di Gio. Andrea De Ferrari, artista di grande valore, che occupa il secondo posto fra i pittori genovesi della prima metà del Seicento, colorista fine, educato alla scuola del Van Dyck, seguace appassionato della tecnica fiamminga, maestro di Valerio Castello, del Castiglione e del Merano: i quali tutti fecero onore agli insegnamenti ricevuti.

Della vita di Gio. Bernardo Carbone poco si conosce. Il Soprani gli dedicò un cenno delle « Vite » notando che « è riuscito insigne in ogni genere di pittura, massimamente nei ritratti grandi e piccoli.» Il Ratti, nelle aggiunte alle « Vite », riprodusse il racconto di uno dei figli del Carbone, ricordandone alcune opere: le due tele per la chiesa di Marassi, la tela di San Luigi per la cappella dei Francesi della chiesa dell'Annunziata, la tela della chiesa di Celle e quella della Parrocchiale di Lerici, due ritratti e l'affresco della chiesa di Santa Maria dello Zerbino. Federico Alizeri aggiunse a questo elenco i due quadri che si trovano alla Università e la lunetta raffigurante la Madonna con il Bambino e San Giorgio (collezione del Consorzio Autonomo del Porto), attribuita poi, non solo per le risultanze stilistiche, ma anche per l'indicazione dell'inventario in scrittura del sec. XVII, a Luciano Borzone.

La biografia del nostro pittore è brevissima: nacque nel 1614, studiò con il De Ferrari, come si disse, imitò il Van Dyck in modo da meravigliare, secondo il Ratti, i mercanti inglesi e da ingenerare confusione anche tra i più esperti conoscitori. Dipinse scene religiose e profane, si recò a Venezia verso il 1650 e, ritornato in patria attorno al 1658, ultimò l'affresco che Valerio Castello morendo aveva lasciato incompiuto a Santa Maria dello Zerbino. Dipinse poi ritratti ed anche miniature per ornare anelli, avendone per quelli dei Raggi lodi anche da Michelangelo Bendinelli. Morì nel 1683, dopo essere stato per lunghi anni il grande ritrattista di Genova, poichè il Weimer, nato nel 1665, cominciò a produrre in Genova attorno al 1680 e il Dellepiane detto il « Mulinaretto », nato nel 1660, andò a Roma nell'80 e ritornò a Genova nell'84.

Il mondo antiquario attribuisce al Carbone tutti i ritratti genovesi, buoni e mediocri, del seicento, confondendo l'opera di lui con quella del Fiasella, del Rosa, del Vassallo, di Gio. A. De Ferrari, del Malò, del Castello, del Borzone, del Mulinaretto, con quella cioè dei suoi maestri, dei suoi compagni ed infine anche con quella dei suoi mediocrissimi imitatori. Le opere del Carbone che ci sono pervenute, non tutte datate, riguardano la sua attività giovanile, la sua maturità, e anche la sua vecchiaia; sicché quantunque siano pochi i quadri da assegnargli sulla fede di documenti del tempo, nel loro insieme essi ci offrono una chiara visione dello svolgersi della personalità del pittore e ci consentono di ricomporla.

G. B. CARBONE: SAN MICHELE COI SANTI GEROLAMO E BERNARDO. GENOVA, CHIESA DI SANTA MARGHERITA DI MARASSI. (*fot. Municipio di Genova*).

G. B. CARBONE: LA VISITAZIONE. LERICI, CHIESA. (*fot. Zancolli*).

G. B. CARBONE: MADONNA E SANTI. CELLE. (*fot. Manzini*).

G. B. CARBONE: PARTICOLARE DEL PRECEDENTE. (*fot. Manzini*).

Il quadro della chiesa di Lerici (*pag. 111*) e nella chiesa di Marassi quello del San Michele con i Santi Gerolamo e Bernardo (*pag. 110*), ordinatogli dai Padri Minimi nei primi decenni del sec. XVII quando entrarono in possesso di quella chiesa, con altro perduto dopo il 1880, si possono ascrivere alla prima produzione dell'artista (1634-44). La pala di altare per la chiesa di Celle (*pagg. 112-13*), firmata e datata 1665, la grande tela del San Luigi (*pag. 115*), la tela della Spezia, i ritratti dei Raggi, si possono attribuire alla sua maturità.

Nelle prime opere si osserva un'intima relazione fra il Carbone, il suo maestro e Valerio Castello: in quelle della maturità si nota che ancora persiste in lui il ricordo dell'arte di Gio. A. De Ferrari con l'influenza del Castello e di altri artisti, come il Vassallo, e, fortissima, quella dello stesso Van Dyck che determina la struttura dei suoi ultimi dipinti.

Ma per meglio comprendere il Carbone ritrattista è necessario conoscere gli altri ritrattisti del Seicento genovese e compiere un esame comparativo degli artisti che con lui, come dissi, ebbero qualche affinità.

Per una certa somiglianza di forma i ritratti di Luciano Borzone e di G. A. De Ferrari si possono confondere con quelli del Carbone, mentre diverso rimane sempre il Fiasella, (*pag 116*) della Galleria Giorgio D'Oria.

I ritratti del Borzone si riconoscono per minore intensità formale e per la predilezione caratteristica dei coloriti verdini nelle parti ariose dei volti.

Il Rosa fu il pittore la cui opera è spesso al Carbone attribuita, quando non viene confusa con quella di Van Dyck. Il Rosa differisce dal Carbone per il colorito caldo, soffuso da dolcissimi passaggi di gamme smorzate tra rosa e giallo nelle carni con accordi di gialli, neri e rosa negli abiti; ne differisce anche per l'aristocratica eleganza dei personaggi effigiati, per certi mossi atteggiamenti delle figure, non disgiunti da una singolare visione idealistica, dovuta non solo al caratteristico modo di disegnare, ma alla pittura un poco sfatta, meno descrittiva e meno definita nei particolari minori.

Gli scrittori d'arte dei sec. XVII e XVIII definiscono Giovanni Rosa quale abile pittore di ritratti, ma tranne il devoto raffigurato nel Cristo Morto della chiesa dei Santi Cosma e Damiano, si ignorano i frutti di tale sua attività. La sua opera andò dispersa, assorbita da quella degli artisti maggiori e confusa anche con quella dello stesso Carbone. Ricordo di aver veduto presso la famiglia Cattaneo uno splendido ritratto di gentiluomo attribuito al Van Dyck, dipinto invece dal Rosa, e credo pure aver riconosciuta la sua mano nel ritratto di gentiluomo (*pag. 117*), attribuito al Carbone, adesso nella Pinacoteca di Torino [1]. La maniera del Rosa, a chi ha qualche conoscenza dei pittori liguri, appare con sicurezza non solo nella tavolozza, ma nel caratteristico modo d'interpretare i volumi, nel disegno e nelle stesse figurette dipinte con brio e vivacità di pennellate negli ultimi piani.

Le tonalità dorate, così care ai fiamminghi del Seicento, mancano nel Carbone. Egli apprese ad amare Van Dyck dagli allievi genovesi di lui, che s'indugiarono in piacevolezze d'intensi accordi, verdi azzurri, rosso

G. B. CARBONE: SAN LUIGI DEI FRANCESI. GENOVA, CHIESA DELL'ANNUNZIATA. (*fot. Noack*).

DOMENICO FIASELLA: RITRATTO DI COSTANTINO GENTILE.
GENOVA, GALLERIA D'ORIA. (*fot. Paganini*).

GIOVANNI ROSA: RITRATTO. TORINO, R. PINACOTECA.

G. B. CARBONE: LA VERGINE COL FIGLIO, ATTRIBUITA PRIMA AL MURILLO E POI A V. CASTELLO. GENOVA, GALLERIA DI PALAZZO BIANCO. (*fot. Brogi*).

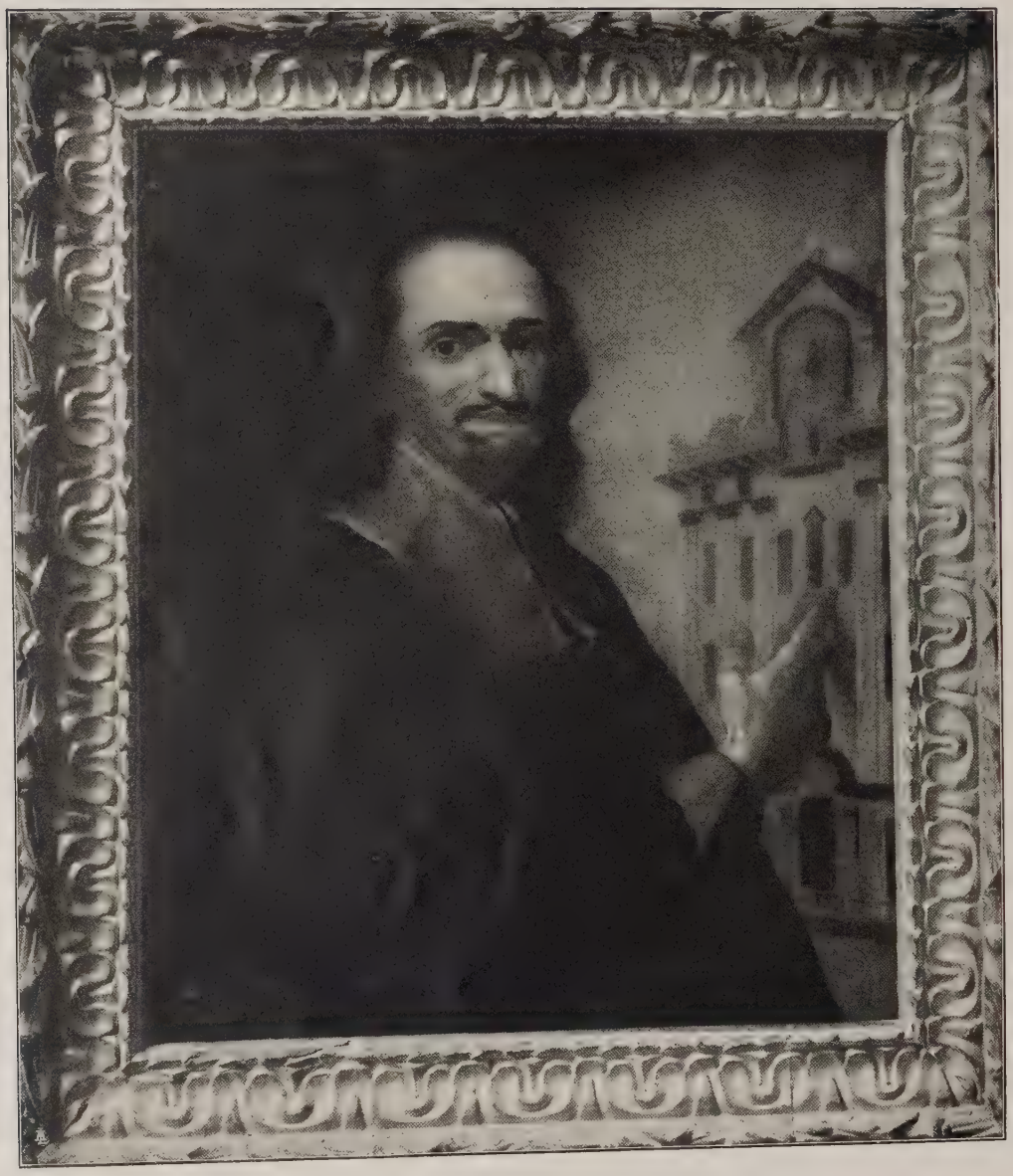
G. B. CARBONE: LA SACRA FAMIGLIA. TORINO, COLLEZIONE REVELLI DI BEAUMONT.

G. B. CARBONE: SAN LUIGI. GENOVA, R. UNIVERSITÀ. (*fot. Municipio*).

rubino, giallo ocra e nero, senza interrompere la superficie cromatica con attenuazioni, seguendo così gli esempi dello Strozzi: esempi che derivano i loro principî dalla scuola veneziana e lombarda.

Il Carbone usa infatti dipingere *a corpo*, alla fiamminga, ma colora le vesti di una sola tinta, chiaroscurando con il tono più

G. B. CARBONE: SAN STANISLAO. GENOVA, R. UNIVERSITÀ (*fot. Municipio*).



G. B. CARBONE: RITRATTO DI EMANUELE BRIGNOLE.
GENOVA, COLLEZIONE DELL'ALBERGO DEI POVERI.

basso dello stesso colore, lumeggiando le parti in luce con lo stesso colore stemperato nei bianchi, o, più raramente, velando con le lacche.

Egli non appare, nei suoi quadri di composizione, grandioso come il Castello e il Castiglione, e resta sempre ligio agli insegnamenti del De Ferrari e ispirato alle fonti

G. B. CARBONE: RITRATTO, GIÀ ATTRIBUITO AL RUBENS E AL MULINARETTO. GENOVA, GALLERIA DI PALAZZO ROSSO. (*fot. Noack*).

iconografiche dei primi anni del Seicento. La sua produzione sacra, — quella profana non è ancora nota, — rivela con evidenza la debolezza del pittore, dotato di sola sensibilità analitica ed incline a riprodurre figure in posa. Il tipo femminile e maschile, così caratteristico in Gio. A. De Ferrari, nel Castello e nel Castiglione, manca nel Carbone che non crea le immagini ma le toglie, volta per volta, dal vero, così che i suoi quadri, pur derivando da composizioni di Van Dyck, non sono che un assieme di ritratti. Le scene di maniera (Lapidazione di San Stefano nel quadro di Celle, *pag. 112*) appaiono stentate e mediocri, e le figure d'invenzione, come quelle che costituiscono lo sfondo del quadro del San Luigi (*pag. 115*) e la figura di Satana nel quadro di Marassi, banali e quasi grottesche.

Il Carbone imitò i cherubini del De Ferrari, gli angeli del Van Dyck e anche quelli del Castello, ma le creature celesti di lui non sono creature di sogno. Egli non riuscì a creare un intenso mondo interiore; le sue opere di composizione, espresse con semplicità e con schemi iconografici derivati, (nel 1665 ancora riprodusse quelli di Van Dyck del 1624-27) risultano stentate e talvolta meschine.

Non dispone di varietà di atteggiamenti: le sue figure, anche quando sono raggruppate, sono prive di movimento ed ognuna forma *azione* da sola senza collegarsi con le altre. Manca d'abilità negli scorci e, quando ne usa, deforma i volti, le braccia, le gambe, le mani. Gli atteggiamenti sono monotoni, essendo le figure o di tutto profilo o di tre quarti, o di prospetto. Nei visi poi è tipica la collocazione in alto e molto divaricata dell'occhio sinistro; le mani, sempre ineguali di anatomia e di bellezza, hanno il pollice lungo, cilindrico e a volte leggermente storpiato; e la maniera di dipingere è caratteristica perché non partecipa della grandiosità pittorica italiana, ma piuttosto della minuta pittura fiamminga.

Le opere sacre e profane del Carbone, materiate di verismo e di artificio, sono così facilmente riconoscibili fra i tanti quadri che i vecchi cataloghi e gli inventari e la tradizione orale assegnano a lui, al De Ferrari, al Castello e allo stesso Van Dyck, per l'assoluta mancanza di quella integrità stilistica che è appunto il carattere dei maggiori artisti creatori.

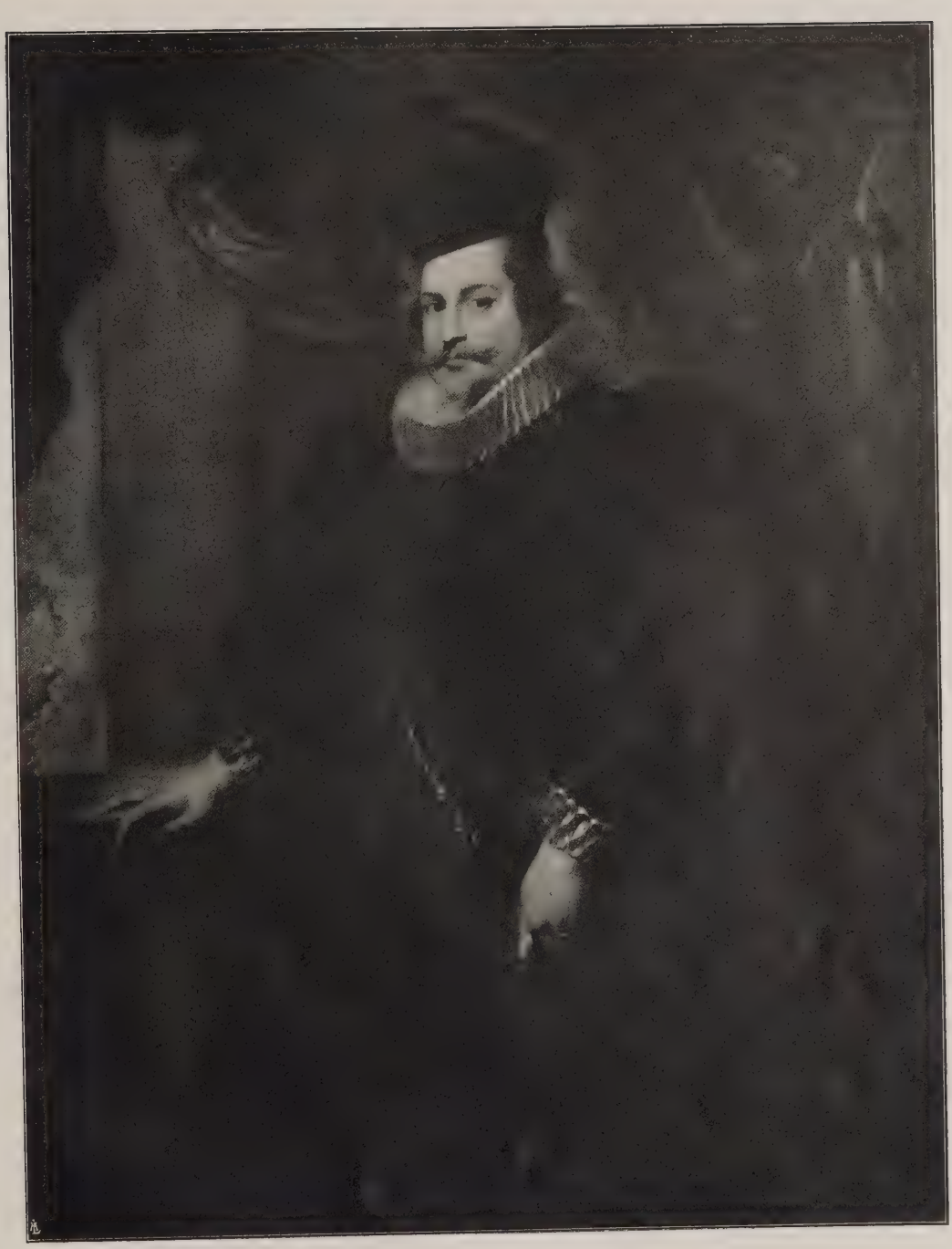
Nei primi decenni della sua evoluzione artistica, il Carbone è squillante, sonoro, non solo nelle opere religiose, ma anche nei ritratti. I quadri della maturità risultano più scuri e più fusi, di colore meno intenso e i ritratti sono caratteristici per il rosso delle gote contrastante con la chiarezza della fronte e del collo che ha riscontro nelle mani e nelle braccia.

La grande tela dell'Arcangelo Michele della chiesa di Marassi (*pag. 110*) appartiene alla prima produzione del Carbone, e in essa è evidente l'ammirazione per il grande fiammingo e per il Castello. Al periodo giovanile si deve pure ascrivere la Madonna (*pag. 118*) di Palazzo Bianco, attribuita un tempo al Murillo, poi dal Frizzoni a Valerio Castello. Comparando questa Madonna con il quadro di Marassi e con quello di Celle, emergono tali relazioni tecniche ed iconografiche da avvalorare la nuova attribuzione, ancora più confermata dalla fragile piacevolezza appena mascherata da un'abile colorazione.

Il tipo femminile, caro al Castello e al

G. B. CARBONE: RITRATTO DI LORENZO RAGGIO. ROMA, R. GALLERIA D'ARTE ANTICA. (*fot. Anderson*).

G. B. CARBONE: RITRATTO. ROMA, R. GALLERIA D'ARTE ANTICA. (*fot. Anderson*).



G. B. CARBONE: RITRATTO. ROMA, R. GALLERIA D'ARTE ANTICA. (*fot. Anderson*).

G. B. CARBONE: RITRATTO DI PRELATO. GENOVA, GALLERIA DEL PALAZZO REALE.

GIOVANNI BERNARDO CARBONE:
RITRATTO DI DAMA GENOVESE.
GENOVA - PALAZZO BIANCO, GALLERIA COMUNALE.

De Ferrari, non si ritrova in questa pittura: la Madonna risulta un ritratto e non rivela la maniera vibrante pastosa e ricca di toni di Valerio, né quella definita e incisiva di Giovanni Andrea. Il modo di dipingere volti e panneggi è proprio al Carbone, così come la rigidità delle figure e la mancanza dei volumi.

La mano destra della Madonna fece più volte pensare alla maniera del De Ferrari, il grande maestro dell'arte genovese: ma qui si tratta di un'imperfetta imitazione, con i caratteristici errori di scorcio e poi essa è dissimile da quella sinistra, quasi che appartenga ad altra persona: anche questo indizio convalida l'attribuzione al Carbone, poiché egli quasi sempre dipinse le mani di uno stesso personaggio con imprecisati caratteri anatomici.

Una Sacra Famiglia del Carbone (*pag. 119*), la cui attribuzione deriva da antica tradizione nella famiglia che la possiede per eredità da discendenti del Carbone e che pubblico come elemento di studio, si trova a Torino presso il Conte Revelli di Beaumont (debbo l'indicazione a Guglielmo Pacchioni) e presenta gli elementi caratteristici della pittura religiosa del nostro artista. I due quadri attestano non solo l'influenza esercitata da Valerio Castello sul Carbone, ma una tale comprensione dello stile di quel maestro da confondere qualche volta la sua opera con quella di lui, come nell'affresco per la chiesa di Santa Maria dello Zerbino, lasciato incompiuto dal Castello. Il Ratti stesso era stato meravigliato da questa abilità.

A queste opere vanno aggiunte altre che ho potuto rintracciare, come la Madonna di palazzo Bianco, un quadro della collezione Peirano, forse il San Pietro, finora attribuito a G. De Ferrari nella Galleria di Palazzo Bianco. Sono opere queste anteriori al 1658 che conservano tutto il brio dell'arte fiamminga e di Valerio Castello, non ancora turbata dalle forme più semplici derivate dal vero, come risulta dalle fredde tele della Madonna di Celle e del San Luigi di Francia, dipinte nella maturità dopo un lungo esercizio di ritrattista. I Santi Stanislao e Luigi della R. Università, anticamente Collegio dei Gesuiti, dipinti con intendimenti decorativi, mostrano un altro aspetto dell'attività artistica del Carbone (*pagg. 120* e *121*). Ma il meglio della sua arte il Carbone diede al ritratto, primeggiando tra i genovesi: ebbe come ispiratori Antonio Van Dyck, il Rosa, il Rubens, e anche il Crayer ed altri fiamminghi minori dei quali spesso a Genova si ha occasione di trovare opere.

Se abbiamo potuto con facilità distinguere i vari periodi delle opere religiose del Carbone, non è possibile fare altrettanto per i ritratti. Possiamo tuttavia fissare una data approssimativa tra il 1671 e il 1680 per il ritratto di Emanuele Brignole (*pag. 122*) opera questa che concorda per colorito e per profondità di disegno con il quadro di Celle. Questo piccolo ritratto è conservato nella quadreria dell'Albergo dei Poveri e ritrae l'effigie del fondatore: lo attribuisco al Carbone per le evidenti caratteristiche, proprie alla sua arte. Prossimo a questo nel tempo è il ritratto d'ignoto magistrato (*pag. 123*) che si trova nel Palazzo Rosso, attribuito prima al Rubens, poi al Mulinaretto e infine, dal Suida, al Carbone.

Il gruppo dei tre ritratti della Galleria

G. B. CARBONE: RITRATTO DI DAMA GENOVESE. GENOVA, COLLEZIONE PRIVATA.

Corsini (*pagg. 125-26-27*) si può collocare tra il 1658 e il 1670, poiché vi si nota l'influenza dell'idealismo artistico dei grandi maestri veneti. Questi dipinti, già attribuiti a Van Dyck e oggi giustamente rivendicati al Carbone, celebrati dai versi latini del Bendinelli, ci danno il tipo caratteristico dei ritratti del nostro artista, comunemente noti. Alla sua maturità e al periodo antecedente al viaggio di Venezia appartengono il ritratto di Prelato (*pag. 128*) del Pal. Reale di Genova, il ritratto della Dama delle ciliegie (*pag. 132*), che ci pervennero con l'attribuzione da antichi inventari, come quello della dama di Palazzo Bianco e quello dei due fanciulli, for-

G. B. CARBONE: RITRATTO DI G. B. CHIAVARI E BANETTA RAGGI.
GENOVA, COLLEZIONE PRIVATA.

se, il marchesino G. B. Chiavari e la marchesina Banetta Raggi (*pag. 133*), da quanto si può desumere dai due stemmi e dal matrimonio avvenuto tra i due giovani nel 1660. Il dipinto, attribuito alla scuola fiamminga, fu eseguito tra il 1648 e il 1650 e non si può assegnare al Rosa morto nel 1634, né si conosce in quel periodo altro maestro fiammingo o genovese che possa averlo eseguito, se non il Carbone.

Vi sono poi, oltre i caratteri stilistici, i particolari della fontana e del paesaggio che ricordano quelli del quadro della « Dama ignota » (*tavola fuori testo*) di palazzo Bianco che appunto in quegli anni fu dipinto.

Il Suida assegnò al Carbone il ritratto del Doge Alessandro Giustiniani che fu in carica nel biennio 1611-1613. L'attribuzione di tale dipinto non è facile: o si tratta di Luca, che fu Doge nel biennio 1644-1646, invece di Alessandro, o il ritratto è stato dipinto da uno di quei pittori, contemporanei del Carbone, che con lui avevano qualche affinità per le reciproche influenze di scuole.

Nel primo caso si tratterebbe di un ritratto giovanile, da collocarsi accanto alla grande pala della chiesa di Marassi, mentre la seconda ipotesi, più probabile, ci porterebbe a considerare l'opera di un altro pittore, di Luciano Borzone che, come il Carbone, fu il ritrattista dei Dogi e dei Senatori.

Il Carbone conseguì nel ritratto, fra tutti i pittori genovesi del suo tempo, un'espressione personale e contribuì a formare i ritrattisti del primo periodo del Settecento, ancora trasmettendo loro gli insegnamenti di Van Dyck. La sua opera fu varia, disuguale come quella di tutti gli artisti genovesi e, pur sembrando ispirata da alcuni maestri forestieri, nel fatto restò prettamente genovese.

Egli è riconoscibile tra tutti per l'intensità psicologica delle figure, avendo concentrato tutto lo sforzo e la sua abilità di artista nei volti. Il Carbone studiò ogni individuo che ritrasse, penetrò nella sua anima e indagando ed analizzando cercò di rivelarla sul volto, senza trascurare né un particolare, né una ruga, né un tratto significativo. Ricordo di lui il colore acceso delle gote contrastante con gli azzurri-verdini delle tempie, proprio degli arteriosclerotici, in un magistrale ritratto di vecchio senatore, e la fine arguzia della testa del Cardinale Durazzo.

Il Carbone si dedicò a ritratti d'ogni genere: dipinse dame con seguito di paggi e di piccoli mori, presso fontane, su sfondi di paesi, e quadri di famiglia (Imperiale), e prelati (il Card. Durazzo in veste di penitenziere), e magistrati, e senatori, e dogi su sfondi di loggiati o di drappeggi, sempre con eccellenza di pittura e magnificenza di decorazione.

ORLANDO GROSSO.

(1) Debbo alla cortesia del Dr. Pacchioni, Direttore della Pinacoteca di Torino, le fotografie del ritratto del Rosa e della Madonna di proprietà del signor Beaumont.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli e C.
Milano - Via Broggi, 19

Direttore Responsabile: Ugo Ojetti.

DISCO VOTIVO ARGENTEO DEL SEC. V.
ROMA, MUSEO PROFANO VATICANO.

UN DISCO VOTIVO ARGENTEO DEL MUSEO PROFANO VATICANO.

Esiste in Roma una piccola raccolta dove è possibile trovare ancora cose inedite, o per lo meno assai poco note, quantunque sia quotidianamente esposta alla curiosità di turbe immense di visitatori. Alludo al Museo Profano della Biblioteca Vaticana. Esso contiene i residui dello straordinario Museo-medagliere Albani sottratti alla spoliazione francese del 1797; in più, varii oggetti acquistati al tempo di Benedetto XIV, di Pio VI, tra il 1809 e il 1815, e anche dopo.

Veramente i visitatori, dato che il Museo è proprio all'ingresso e non è troppo rischiarato, passano davanti alle vetrine e s'affrettano verso la lunga galleria Clementina che li porterà nelle aule della biblioteca di Sisto V. Questo forse spiega perché non si presti sufficiente attenzione agli oggettini riuniti negli elegantissimi armadî che furono disegnati nel '700 da Luigi Valadier.

Il Museo Profano è una di quelle collezioni eterogenee di «curiosità» e di «anticaglie» predilette dagli eruditi del sei e settecento. In deliziosa promiscuità, le monete, le medaglie, i cammei, gli avorii, i vetri, le terrecotte, i bronzi, i ferri, e persino le urne cinerarie piene di ossa, e il resto di una capigliatura femminile dell'età imperiale; son lì per darci un'idea dei gusti di un tempo in cui non s'aveva ancora il tormento del rigoroso *distinguo* scientifico.

Fra questi cimelî maggiori e minori si annovera un disco argenteo non molto grande (cm. 39 di diam.) decorato di ornamenti a sbalzo. Non mi risulta che gli studiosi se ne siano occupati e perciò son lieto di poterne dare notizia, illudendomi che sia la prima. Che se per caso se ne trovi la riproduzione in qualche pubblicazione inaccessibile, vorrà dire che il presente articolo avrà sempre servito a volgarizzare la conoscenza dell'oggetto nel più grande circolo degli studiosi e degli amatori che l'ignorano [1].

In difetto di opere che stabiliscano con sicurezza la provenienza dei cimelî del Museo Profano, non mi è possibile dire da qual luogo il disco sia pervenuto alla raccolta vaticana. Nel piccolo, ma diligentissimo catalogo edito dalla Direzione dei Musei e Gallerie Pontificie, l'oggetto è così definito: «disco d'argento con la caccia di Meleagro (lavoro del basso Impero)» [2]. Domandiamoci in primo luogo: A che cosa mai questo disco avrà potuto servire?

Agli inizî del settecento la curiosità di taluni eruditi si risvegliava a proposito di un oggetto consimile trovato a Perugia ed avente al centro la figurazione di un cavaliere che balza sopra un combattente bar-

baro appiedato, il quale tenta coprirsi con lo scudo. Il disco, come appare dalla mediocre incisione del Fontanini, aveva gli orli sollevati, simili a quelli dell'esemplare della Vaticana. Una iscrizione attorno al clipeo centrale accennava all'offerta religiosa (la solita frase: *De Donis Dei...*) di un *domnus Petrus* [3].

Dopo questa scoperta perugina, l'attenzione dei ricercatori si fece più viva e nelle varie collezioni d'Italia e dell'Estero si misero in evidenza varii altri esemplari, alcuni di fattura meravigliosa e che rappresentano l'offerta di alti personaggi [4]. Non si è sino ad ora proceduto ad una classificazione dei vari tipi (quel tale *distinguo* che ormai, aumentato il desiderio di sapere, si è reso indispensabile), ma io credo che bisognerebbe prima sceglierví il gruppo che nulla può avere a che fare con gli usi ecclesiastici, e poi dividere gli esemplari orientali da quelli d'occidente: lavoro che dovrebbe tentare uno studioso italiano, perché si tratta di oggetti assolutamente mirabili [5].

Essi vengono ordinariamente designati coi nomi di dischi, e di *missoria*, e quest'ultimo vocabolo non ha spiegazione all'infuori di quella offerta nelle Etimologie d'Isidoro di Siviglia: *Missorium vocatum a mensa, per derivationem quasi mensorium* [6]. Vi è un gruppo di documenti che accennano a questi *missoria* e parlano anche della loro fattura e delle rappresentazioni di carattere profano in essi contenute [7]. Si trattava quindi, io credo, del piatto, cioè della patena in cui nelle grandi occasioni, le persone altolocate presentavano le *oblata* all'altare, vale a dire i pani per la consumazione del sacrificio eucaristico, giacché è ben noto che, nell'antica prassi liturgica, le specie eucaristiche da consacrare erano offerte dai fedeli [8]. Questo soltanto può spiegarci il discreto numero di esemplari che abbiamo di tali oggetti. Non meraviglino le loro figurazioni profane giacché si era in tempi in cui le reliquie dei Martiri erano poste in pissidi eburnee con soggetti dell'arte pagana [9].

La figurazione della «caccia di Meleagro» trovavasi pure al centro di un *missorium* rettangolare già esistito in Francia. Esso aveva la dedica di un vescovo Esuperio che sembra tenesse la cattedra alla fine del IV secolo. Dal disegno antico che possediamo non possiamo farci un'adeguata idea della tecnica e dello stile. Certo la scena della caccia vi era più complessa (non si trattava di un cavaliere, ma di due cacciatori a piedi), e alcune figurazioni simboliche pastorali correvano nel contorno [10].

La nostra caccia è più semplice, di tipo diverso e assai stilizzata. La sua convenzionalità fa pensare a un'eco un po' lontana di un abusato motivo classico.

Poiché i clipei votivi sono uno diversissimo dall'altro, non è facile trovare fra di essi abbondante materia di raffronti iconografici. Ne troviamo invece negli avorii. Per es. nell'ornato di certi dittici consolari del V-VI secolo, si rivedono i fregi con le conchiglie a *pecten*, le cordonature, e poi quel tipico modo di trattare le capigliature che sembrano parrucche, di segnare l'occhio col brusco

foro della pupilla e con l'iride fortemente ed irregolarmente tracciata, e inoltre quella durezza di pieghe delle vesti molto ornate che peraltro tendono a sciogliersi con vivacità, quel gusto per le figurazioni animali già introdotte nelle comuni scene circensi [11].

Un fregio insolito e di esotica apparenza è quello segnato attorno al medaglione centrale.

In quanto alla tecnica osservo che, sebbene il concorso delle niellature con lo sbalzo appaia già nelle argenterie della buona età classica, pur tuttavia questo prevalere degli effetti del niello sul rilievo meno sentito e maggiormente uniforme, deve ascriversi all'alto medio-evo.

In base a tali considerazioni mi sembra di poter attribuire il lavoro alla fine del V o alla prima metà del VI secolo, aggiungendo che il tipo romano della figura e di talune parti dell'ornato, testimonia essere questo oggetto uscito da una officina occidentale [12].

CARLO CECCHELLI.

(1) Per quanto abbia cercato nelle mie conoscenze, non ne ho trovato traccia. Ho interrogato anche il Prof. Nogara, il chiaro direttore dei Musei Vaticani, ed anche a lui risulta che il disco non è stato sinora studiato. Può darsi che ve ne sia qualche accenno nell'opera del Rosenberg, sul niello, (*Gesch. der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage* Darmstadt, 1910) ma quest'opera non è posseduta da alcuna biblioteca di Roma.

(2) *Musei e Gallerie Pontificie*, V: *Guida delle Gallerie di Pittura*, Roma, 1925, p. 8 (l'oggetto è nell'armadio VI).

(3) BIANCHINI - *De aureis et argenteis cimeliis in arce Perusina effossis*, Roma, 1717. — FONTANINI: *Discus argenteus votivus veterum Christianorum*, Roma, 1727.

(4) Per la bibliografia su questi oggetti vedere il VENTURI: *St. d. A.*, I, 546 segg.; il LECLERCQ nel *Dictionnaire d'arch. chrét;* il CABROL (sub. voc. *Disque*). Vedi anche il VOLBACH: *Metallarbeiten des Christlichen Kultes in der Spätantike und im frühen Mittelalt.* (*Katal. d. Röm - Germ. Centr. Mus* N. 9) Mainz, 1921, p. 58 segg.

(5) Per esempio si dovrebbero considerare anche i molti piatti bizantini o sassanidi verosimilmente adoperati per lo stesso uso (così quelli del tesoro di Kerynia, così le molte patene esistenti in varie collezioni).

(6) L. XX cap. IV in *P. Lat.* to. 81, col 715.

(7) Vedansi ad es. i cenni nella *Vita Desiderii* (s. VII) (citata dal LE BOEUF in « *Mercure de France* » gennaio 1726) e nella Vita di Sonnace vescovo di Reims, sec. VII (FLODOARDO, *Hist. Rem. Eccl.* 1. III, cap. V in M. G. H. S. S. to. XIII, p. 454).

(8) Questa idea, che io sappia non è stata avanzata da altri. Credo che spieghi la esistenza di questi oggetti nel tesoro delle Basiliche, altrimenti sarebbero stati una suppellettile inutile.

(9) Un carme di Teodulfo mostra il gusto dei barbari per questi oggetti con rappresentazioni profane di cui la tecnica e lo stile sembravano ad essi un miracolo (cit. in LECLERCQ. *v. c., p.* 1175).

(10) V. riprod. nell'art. citato del LECLERCQ.

(11) Alludo in ispecie al dittico del console Basilio (Museo Naz. di Firenze. Fot. Alinari n. 2611) ove il modo di trattare la figura è assai vicino a quello del nostro disco. Ma si potrebbero citare molti altri dittici coevi (v. LECLERCQ, artic. *Diptyques* nel cit. *Dictionn. d'arch. chrét.* V. anche l'artic. *Ivoires* e bibliogr. annessa; e il vol. I della *St. d. A. it.* del VENTURI, passim).

(12) Basta fare il confronto con pezzi di argenteria orientale coeva o di poco posteriore (per es. la croce di Giustino nel tesoro della Basilicata Vaticana, sec. VI; la patera Strogonoff trovata in Siberia, etc.) per concludere che quest'oggetto, né come figurazioni, né come tecnica può avere rapporti con l'arte orientale.

GL' INSEGNAMENTI DELL' ESPOSIZIONE PARIGINA DEL LIBRO ITALIANO.

È passato un anno dalla chiusura dell'Esposizione del Libro Italiano alla Bibliothèque Nationale e al Musée des Arts Décoratifs di Parigi ed è giunto il momento di ricavarne gl'insegnamenti che essa può dare, di precisarne le novità, e di fissare i problemi artistici e storici che ha alimentato. Per alcuno dei quali problemi sarà possibile indicare fin d'ora la soluzione, mentre per altri questo compito spetterà al domani. Basteranno però le illustrazioni che accompagnano questo articolo, che la cortesia dell'editore, Signor J. H. Reece, ci permette di ricavare dalla grande opera che si sta preparando, per mostrare la ricchezza e la stupenda varietà dell'esposizione.

Con vera commozione la mia mente ricorda le ore piene di attività consacrate da T. De Marinis alla preparazione del felice avvenimento artistico. Si pensi che questo consumato bibliofilo, per cui il libro italiano non aveva da tempo segreti, si credette in obbligo, prima di giungere all'ultima scelta delle opere da presentare, di rivedere ad una ad una le grandi biblioteche d'Italia e di Francia, dovunque trovando l'accoglienza la più liberale. Mai le grandi biblioteche pubbliche italiane avevano consentito a separarsi dai loro tesori per inviarli all'estero. Mai la Biblioteca Nazionale di Parigi aveva concesso, nemmeno a Musei parigini, i suoi libri più preziosi. Il miracolo avvenne per la prima volta, e fu tanto più fecondo in quanto anche grandi amatori americani del bel libro vi presero parte.

Da ciò quante meraviglie fra i mille numeri segnati dal catalogo. Il fior fiore delle biblioteche pubbliche italiane e francesi, i più squisiti gioielli delle raccolte private, i tesori di Sir George Holford e della Pierpont Morgan Library, uniti con i contributi degli amatori di tutto il mondo, e dentro una speciale vetrina due ammirabili manoscritti affidati agli organizzatori da S. M. il Re d'Italia, facevano testimonianza della simpatia e della benevolenza che avevano accompagnato la riuscitissima impresa.

Mentre un catalogo abbondantemente illustrato faceva conoscere, con la sua larga tiratura, a tutti i bibliofili del mondo, le ricchezze delle nostre vetrine, una grande opera affidata per la compilazione al De Marinis e all'autore di questo articolo perpetuerà il ricordo dell'esposizione e resterà per tutti gli amici del libro italiano un manuale d'importanza durevole. Sarà, speriamo, il vero monumento elevato all'arte del libro d'Italia vale a dire a uno dei rami dell'attività umana in cui da secoli l'Italia si è segnalata fra le Nazioni tutte, così da poter esser detta, come ben vantava il catalogo della mostra, la Terra del Libro.

Descriviamone la fisionomia caratteristica. L'Esposizione del Libro Italiano si divi-

MIGLIARDURA FIRMATA DA NICOLÒ DA BOLOGNA
IN DELLA MATRICOLA DEGLI SPEZIALI
(BOLOGNA ARCHIVIO DI STATO)

deva naturalmente in tre parti: i manoscritti, i libri stampati, le rilegature. Seguendo quest'ordine che era l'ordine del catalogo daremo al lettore notizia della mostra. Per i manoscritti non era possibile mostrar tutto; così l'organizzatore si è limitato ai cinque secoli che vanno dal XI al XV secolo; scelta ristretta per due motivi: primo, perché i saggi dei primi secoli del medioevo non erano facilmente accessibili e per lo più sotto la forma di frammenti poco rappresentativi; secondo (e questo riguarda le opere più tarde) perché la mostra avendo lo scopo d'istruire il gusto con la vista di opere perfette, male l'avrebbe fatto con le miniature del Clovio o con le pagine *préténtieuses* dei Bonfratelli. Si è perciò stimato a torto o a ragione, che i miniatori del XVI secolo non avevano nulla di grande da insegnarci, e la serie dei codici si chiude con lo splendore di quelli Corviniani.

Lungo il corso di questi cinque secoli, dall'XI come abbiamo detto al XV, la miniatura italiana si è prodigiosamente evoluta, tantoché ad onta dei lavori eccellenti della scienza italiana, e intendo sopratutto quelli di Adolfo Venturi, di Pietro Toesca e di Paolo D'Ancona, molti lati di questa evoluzione sono rimasti oscuri. E non è senza difficoltà che cerchiamo entro il labirinto delle opere mal note un filo conduttore; poiché non sappiamo spesso precisare la cronologia e la filiazione delle scuole e delle opere, discernere l'influenza di una città sopra un'altra, rintracciare le peregrinazioni dei miniaturisti girovaghi, dipanare nel groviglio delle opere minute tutto quello che esse debbono alla pittura murale e a quella da cavalletto. E questo mentre tante prove sono perite e mentre tra le sopravvissute mancano spesso documenti che ci permettano d'interpretarle. Così dobbiamo procedere brancolando, più per intuizione che per deduzioni certe, e ad ogni passo siamo imbarazzati da impacci di cui i nostri pronipoti sorrideranno con indulgenza.

In questo caos si può però fissare con sicurezza un solido principio che rischiara la storia della miniatura italiana: nell'XI e nel XII secolo essa si aggruppa attorno ai monasteri; nel XIII e XIV intorno alle confraternite e alle corporazioni, e nel XV secolo infine serve i Principi e i Signori. Vedremo quindi susseguirsi, prima opere di tendenza religiosa, poi borghese, ed infine ricca e fastosa, beninteso senza che l'avvento di un nuovo genere faccia sparire di colpo le tradizioni anteriori.

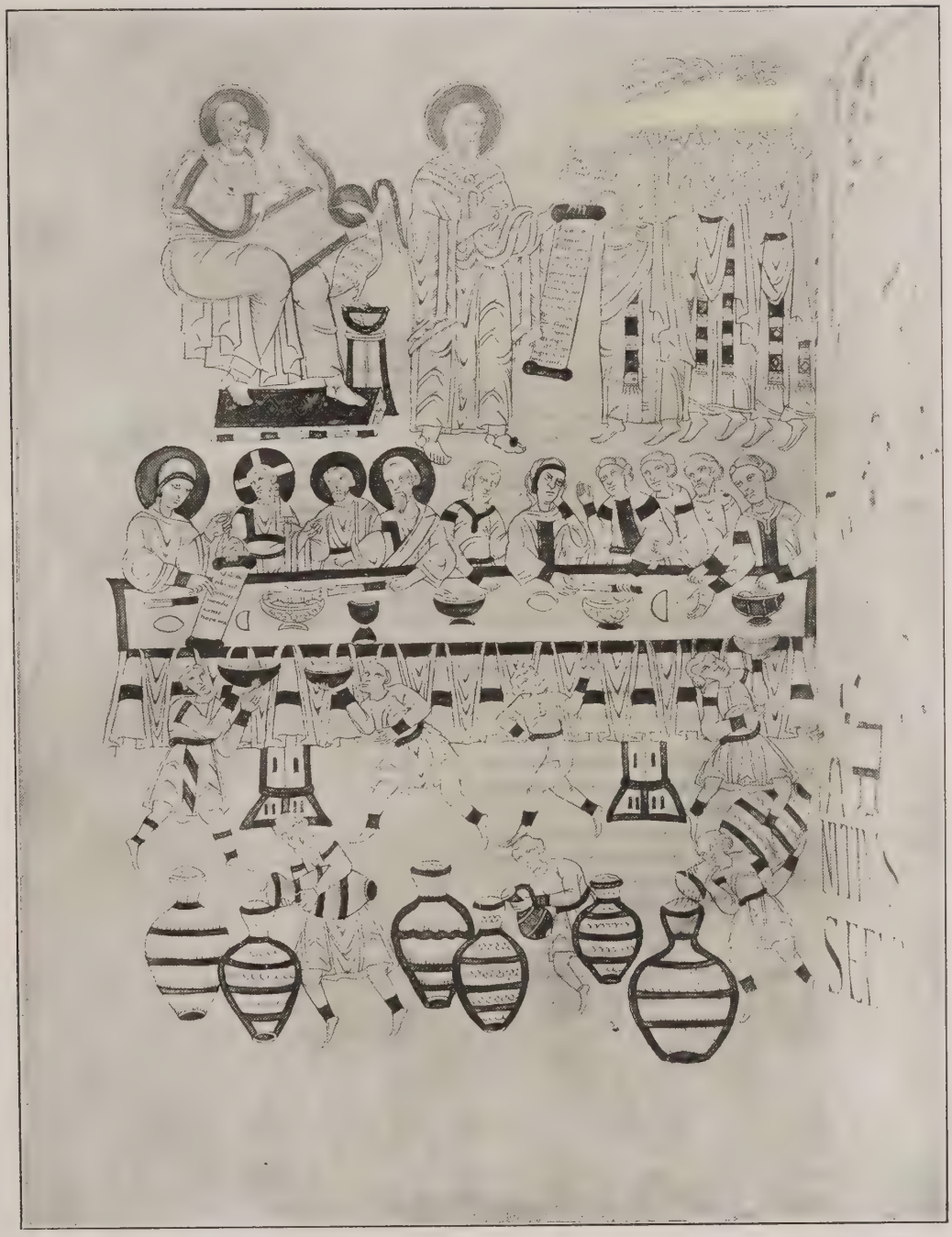
L'Esposizione del Libro Italiano fu la vivace conferma di questi principi. Incominciando dai Vangeli di Polirone, da quelli di Farfa, dall'Officio di Montecassino, dalla grande Bibbia di Santa Reparata, arriviamo rapidamente agli Statuti dei Drappieri e di altre corporazioni di mestiere bolognesi e veneziane, all'Antifonario di Lippo Vanni, al Messale napoletano di Avignone, ai manoscritti dei Bagni di Pozzuoli, per finire cogli splendori del XV secolo: i tesori dei Visconti, dei Gonzaga, degli Estensi, dei Medici e dei Re di Napoli e d'Ungheria. Tra i volumi più antichi brillavano di luce incomparabile, grazie alla liberalità di Pierpont Morgan, i Vangeli di Matilde di Toscana, capolavoro della miniatura lombarda primitiva, celebre in Inghilterra dopo la pubblicazione sontuosa di Sir George Warner [1], ma ancora quasi sconosciuto nel con-

OFFICIUM CASSINENSE. MANOSCRITTO DELLA FINE DEL SEC. XI.
PARIGI, BIBLIOTECA MAZARINO.

tinente, dove cotesta pubblicazione manca in tutte le biblioteche: intendo in quelle italiane e francesi.

Il manoscritto fu donato da Matilde di Toscana ai Benedettini di Polirone, intorno al 1095; ma nel XIX secolo apparteneva al Rev. Theodore Williams, poi al celebre bibliofilo Sir Thomas Philipps.

Le dodici pagine miniate di questo manoscritto contano fra le più belle che ci abbia lasciato il medioevo italiano. Le grandi composizioni bibliche, disegnate a tratteggio e sobriamente tinte in rosso e oro, ricordano nella loro maestà i più bei mosaici



EVANGELIA QUATUOR. MANOSCRITTO DEL SEC. XI DONATO DA MATILDE CONTESSA DI TOSCANA AI BENEDETTINI DI POLIRONE. NUOVA YORK, BIBLIOTECA PIERPONT MORGAN.

ROLANDUS CREMONENSIS: TRACTATUS CHIRURGIAE. MANOSCRITTO DEL SEC. XIII. - ROMA, BIBLIOTECA CASANATENSE.

cristiani di Roma. La loro disposizione in fascie sovrapposte mostra che i motivi sono derivati da opere anteriori, raccolte d'immagini bibliche o serie di affreschi sui muri di qualche chiesa. M[illegible] come osare con qualche sper[illegible] cesso rintracciarle qua[illegible] nelle opere simili è scomparsa nel gran[illegible] naufragio dell'arte romanica in Italia?

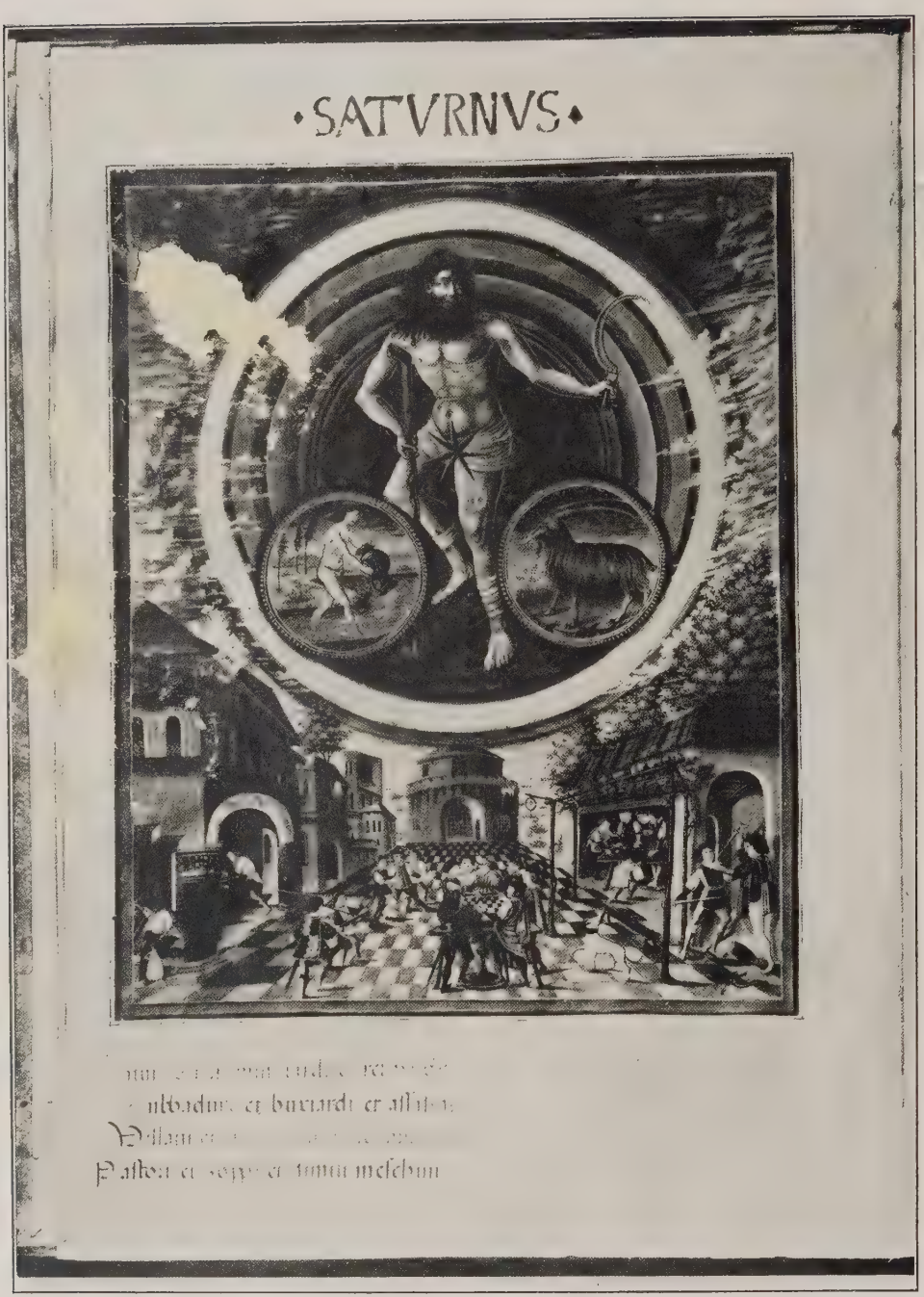
Alla scuola di Montecassino appartiene l'Officium Cassinense della Bibliothèque Mazarine, con ammirabili iniziali ad intrecci tracciati in rosso e oro; e alla stessa epoca o al secolo seguente debbono riferirsi le due grandi Bibbie latine di Nonantola e di Santa Reparata, questa della Biblioteca Laurenziana, quella [illegible] lla Vittorio Emanuele.

Fra le opere del XIII secolo molto si è notato un manoscritto della Casanatense,

CONVENEVOLE DA PRATO: CARMEN IN LAUDEM ROBERTI I NEAPOLITANI. MANOSCRITTO DEL SEC. XIV. - FIRENZE, BIBLIOTECA NAZIONALE.

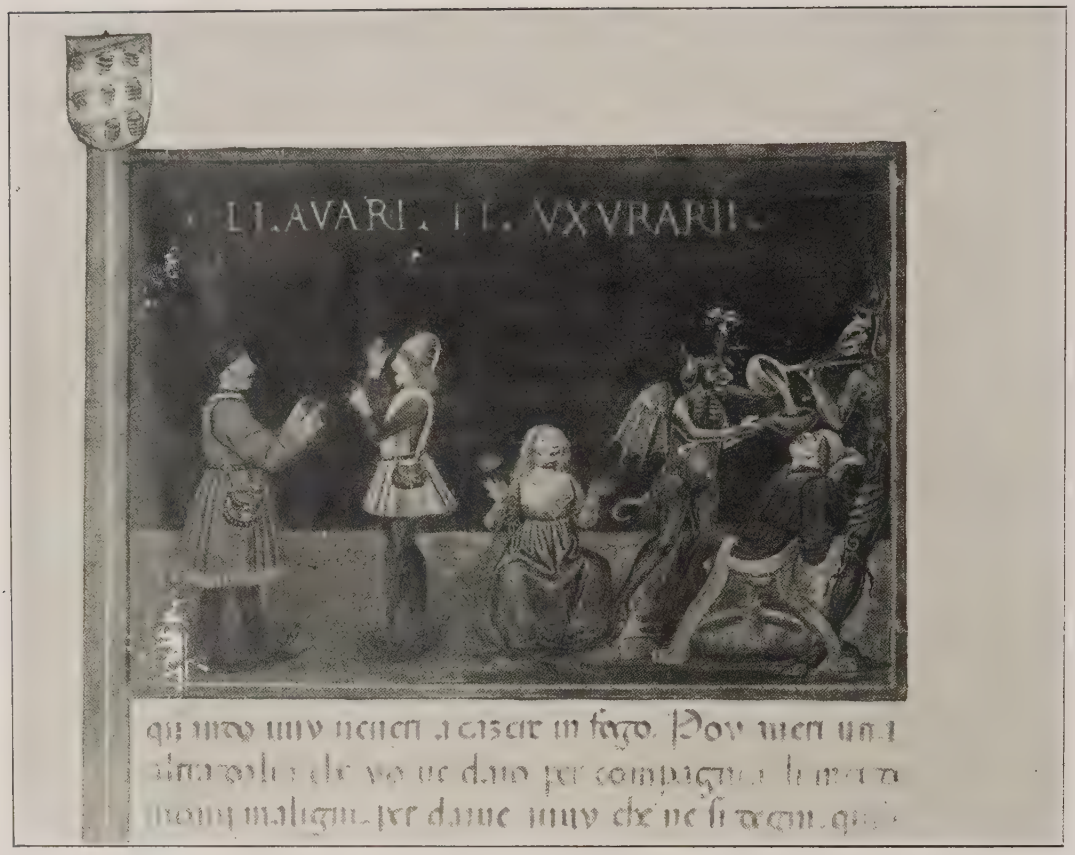
IMAGINES VIRORUM ILLUSTRIUM USQUE AD BONIFATIUM OCTAVUM. MANOSCRITTO CON 38 MINIATURE, FIRMATO «LEONARDUS DE BISSUTIO PINXIT». - MILANO, COLL. DI DONNA GIULIA CRESPI MORBIO.

CORALE DEL SEC. XIV. MINIATURA STACCATA, FIRMATA «DOMPNUS BERARDUS DE TERAMO FECIT HOC OPUS». - MILANO, COLL. PRIVATA ULRICO HOEPLI.



TRACTATUS DE SPHAERA. MANOSCRITTO DEL SEC. XV.
MODENA, BIBLIOTECA ESTENSE.

NUOVO TESTAMENTO. MANOSCRITTO MINIATO DA CRISTOFORO DE PREDIS PER GALEAZZO MARIA VISCONTI NEL 1476. - TORINO, BIBLIOTECA PRIVATA DI S. M. IL RE.



UN'ALTRA PAGINA DELLO STESSO MANOSCRITTO.

il Trattato di chirurgia di Rolando di Cremona, adorno di figure colorate, di un'arte un po' stanca senza dubbio, ma di grandissimo interesse per la storia della medicina; per cui molti dottori insigni sono venuti ad esaminarlo esprimendo il piacere che loro procurava questa rivelazione [2].

Questi stessi valorosi specialisti conoscevano da tempo il curioso manoscritto dell'Angelica, coi «Nomi e le virtù dei bagni di Pozzuoli e di Baia»; ma hanno avuto il piacere di studiarlo nuovamente qui, accanto a un secondo esemplare appartenente all'Olschki, proveniente dalla celebre biblioteca Napoletana del duca di Cassano-Serra: esemplare quest'ultimo completo, mentre mutilo è quello dell'Angelica, e la collazione minuziosa dei due manoscritti giova per completare quello dell'Angelica, rettificandone le descrizioni date dai precedenti studiosi [3].

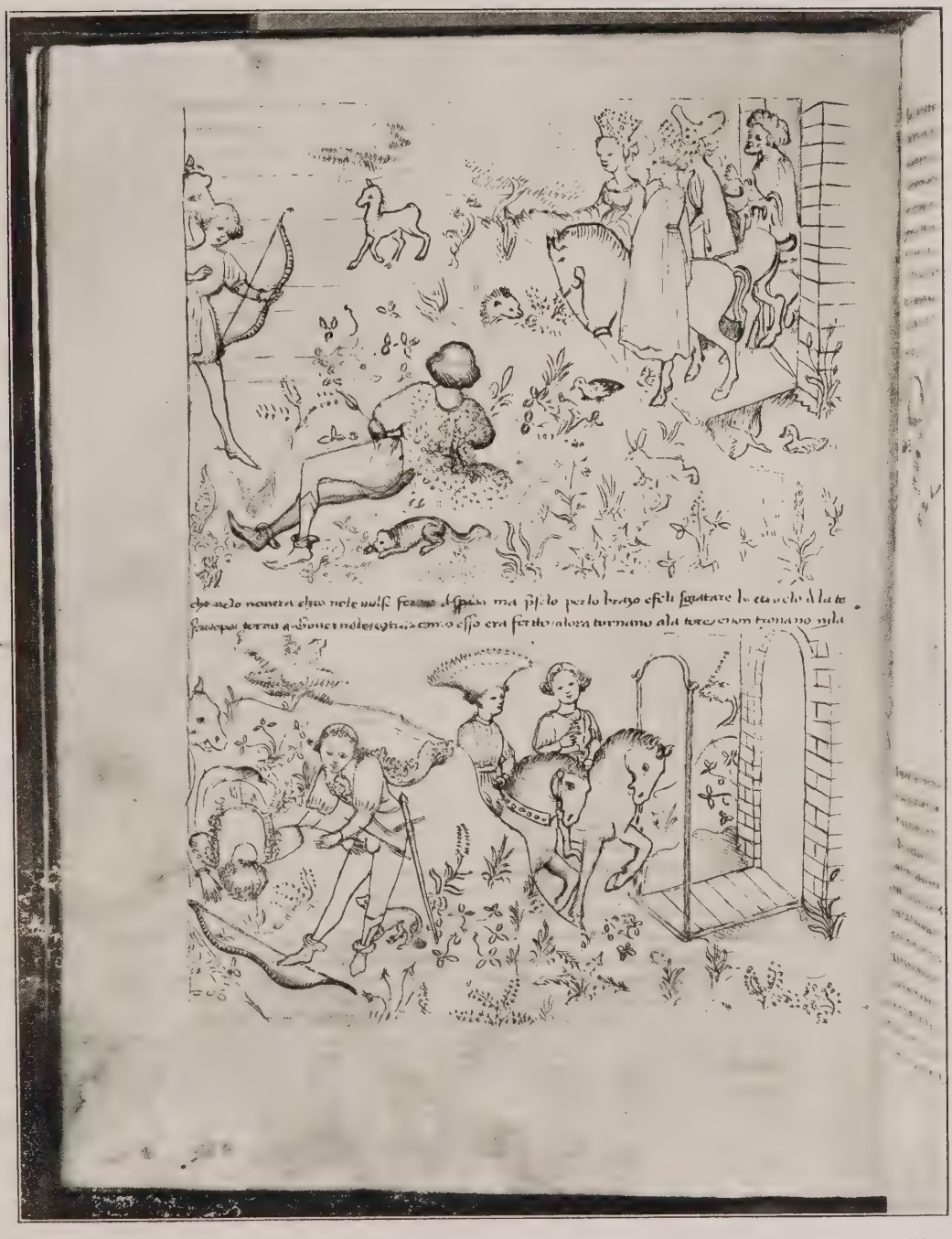
Appartiene allo stesso tempo il singolare «Convenevole da Prato» della Biblioteca Nazionale di Firenze, che si potrà paragonare con frutto all'esemplare posseduto dal British Museum, cogli stessi grandi personaggi a tutta pagina.

Tra le opere firmate si ammiravano il ma-

SVETONIUS, VITAE CAESARUM. MANOSCRITTO DEL 1433.
NUOVA YORK, COLL. GRENVILLE KANE.

noscritto di Leonardo da Besozzo, appartemente alla signora Crespi Morbio di Milano, già studiato amorosamente da Pietro Toesca; alcune pagine celebri di Niccolò da Bologna; il grande antifonario della collezione Walter Berry, adorno di 40 miniature, nelle quali il Berenson ha riconosciuto ingegnosamente la mano del pittore senese Lippo Vanni; e infine una magnifica miniatura della scuola abruzzese, appartenente a Ulrico Hoepli e rappresentante Cristo in gloria. Miniatura firmata: *Dompnus*

OFFICIUM B. M. V. MANOSCRITTO DEL SEC. XV.
MADRID, COLL. JOSÉ LAZARO.



ROMANZO DI LANZILOTO, MANOSCRITTO DATATO 1446, FIRENZE, BIBLIOTECA NAZIONALE.

Berardus de Teramo fecit hoc opus, che per la sua importanza verrà citata d'ora in avanti in tutte le storie della miniatura italiana.

Nel XV secolo i capolavori non si contano più. La scuola lombarda era rappresentata dai più bei manoscritti degli Sforza, che possiede la Bibliotèque Nationale di Parigi; dallo straordinario *Sacrobosco* della Biblioteca Estense; dai due manoscritti mandati dal Re d'Italia, fra cui la Storia del Nuovo Testamento, raccontata in italiano, con più di trecento miniature dovute a Cristoforo de Predis.

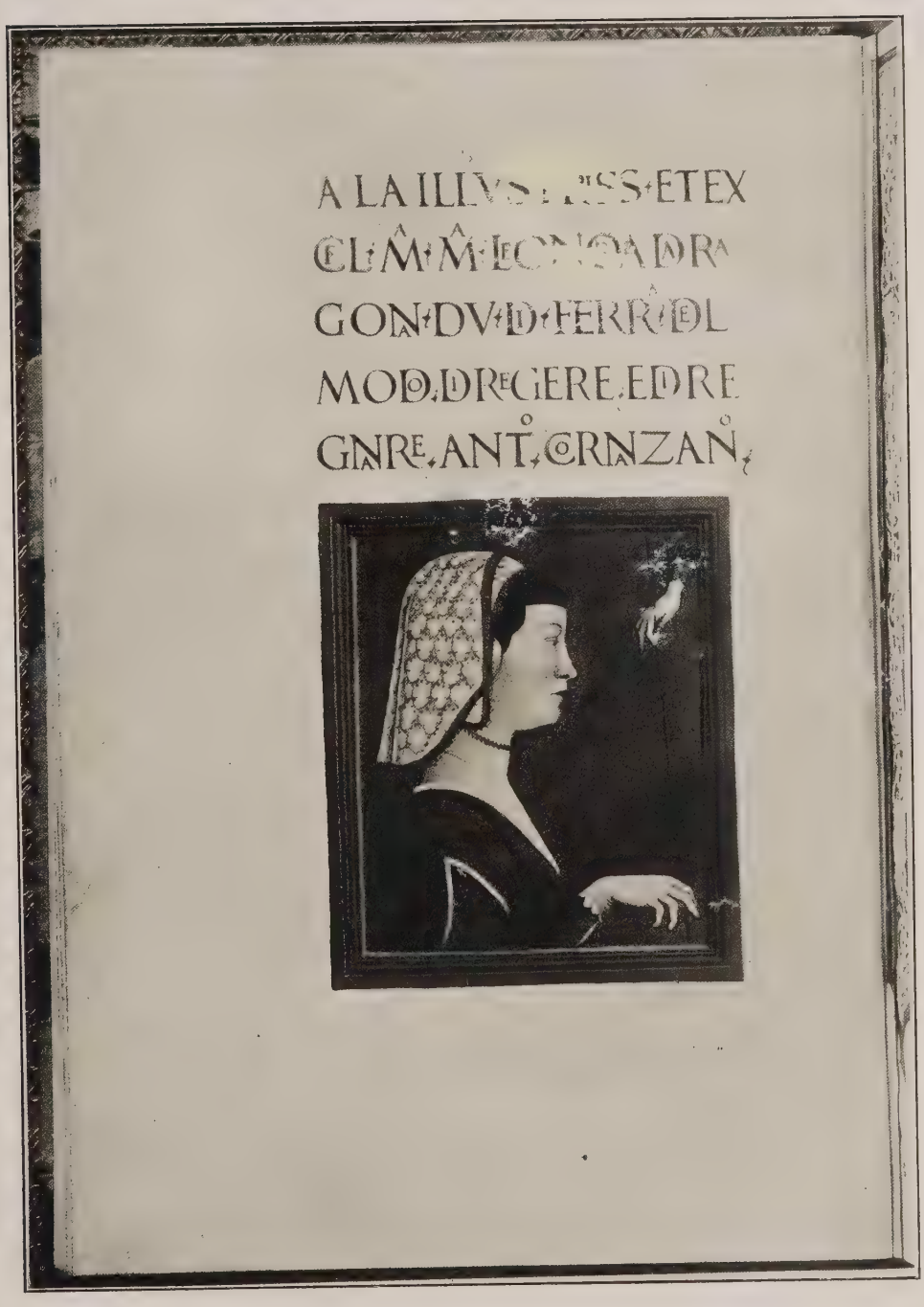
Segnaliamo anche un volume finora sconosciuto prestato dal signor Grenville Kane, eminente bibliofilo di Nuova York: uno Svetonio in latino, scritto nel 1433 da Milanus Burrus per conto di Guiniforte de la Cruce, rivestito di una bella rilegatura del 500, fatta per il celebre tipografo Gabriele Giolito. Ciò che ne raddoppia il pregio è la presenza di dodici miniature a tutta pagina, eseguite da un artista lombardo di gran valore che non riusciamo purtroppo a identificare. Miss Greene, alla cui diligenza nulla sfugge, mi ha segnalato altre miniature della stessa mano nello Svetonio mutilo del Fitzwilliam Museum di Cambridge.

Non meno curioso è un Libro d'Ore del 1500 circa, appartenente a Don José Lazaro di Madrid; l'attribuzione delle cui miniature a una delle grandi scuole italiane ha messo in imbarazzo i più sapienti conoscitori. Si erano credute milanesi, poi romane; ed oggi si pensa perfino a un artista spagnuolo. Quel che risulta certo, è che il pittore vi ha copiato quasi alla lettera la Natività del Francia ora alla Pinacoteca di Monaco.

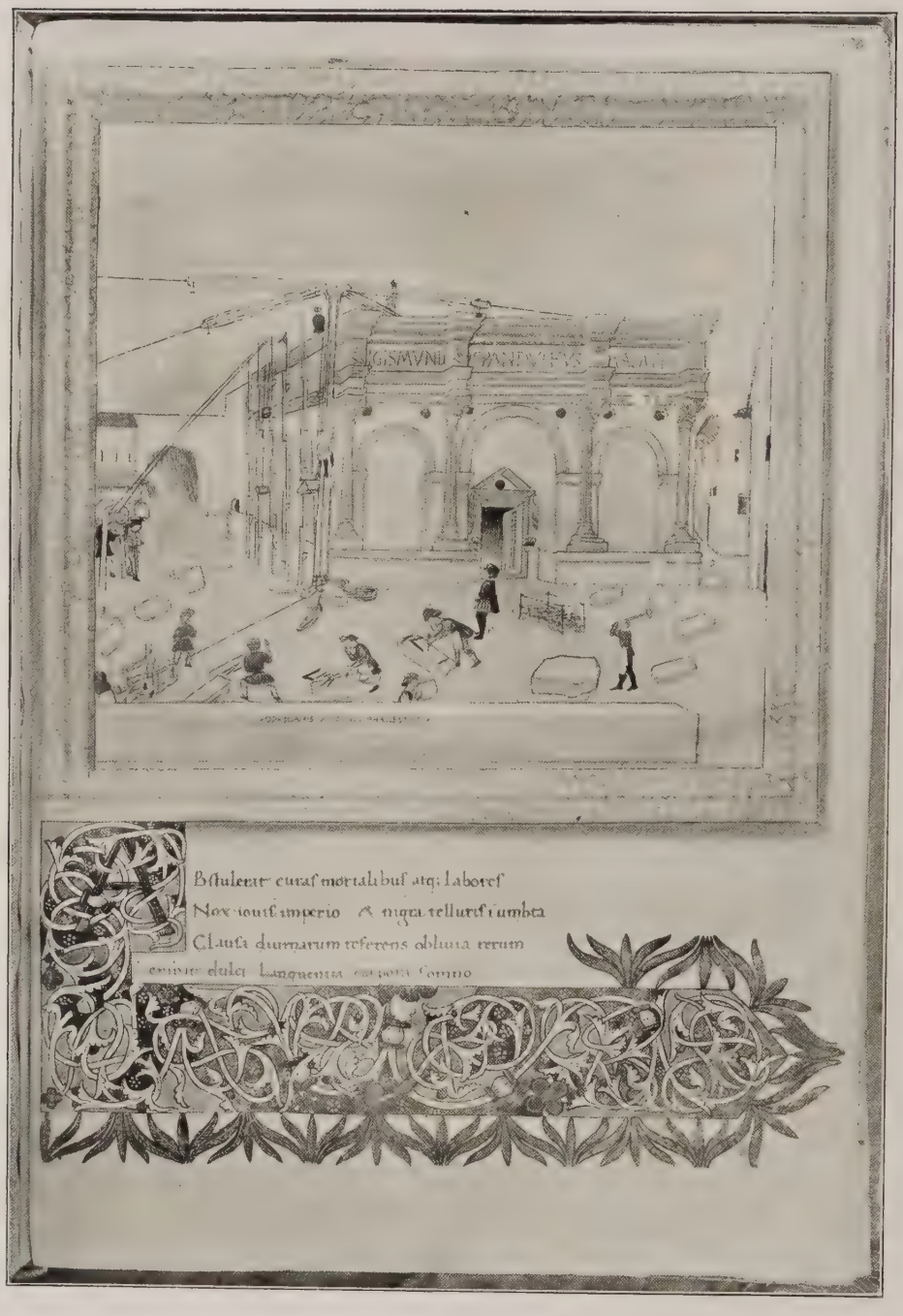
Dobbiamo anche a Pierpont Morgan l'aver potuto mostrare le miniature del veronese Francesco dai Libri, le sole rimasteci con la sua firma nel celebre Pontificale di Giuliano della Rovere, altra volta illustrato da Leon Dorez [4]. E benché questo manoscritto abbia molto sofferto (forse è sfuggito ad un incendio), ciò che ne resta è di grande bellezza ed esso è stato uno degli esemplari più ammirati e goduti dell'Esposizione.

Una vera rivelazione di questa Mostra è stato il Lancelotto del Lago in volgare, appartenente alla Biblioteca Nazionale di Firenze, con una serie di 289 disegni inediti, a penna, molto vicini a Pisanello per ispirazione e per composizione; vera delizia anche per l'occhio più esigente. Qualche deficenza strana nell'esecuzione non riesce a togliere l'incanto di questo assieme prodigioso. Per altro queste deficienze per me sono significative, né so spiegarmi la modesta apparenza del testo nella straordinaria ricchezza dell'illustrazione. Se non erro, noi siamo dinanzi a una grande opera scomparsa, alla pallida trascrizione di un manoscritto pari per bellezza ai libri celeberrimi del duca di Berry, alla copia esatta, pagina per pagina, figura per figura di un prezioso volume arricchito di pitture da Pisanello stesso. E che cosa non pagheremmo per ritrovarne magari un foglio solo originale, se la sua ombra ne conserva tanto profumo?

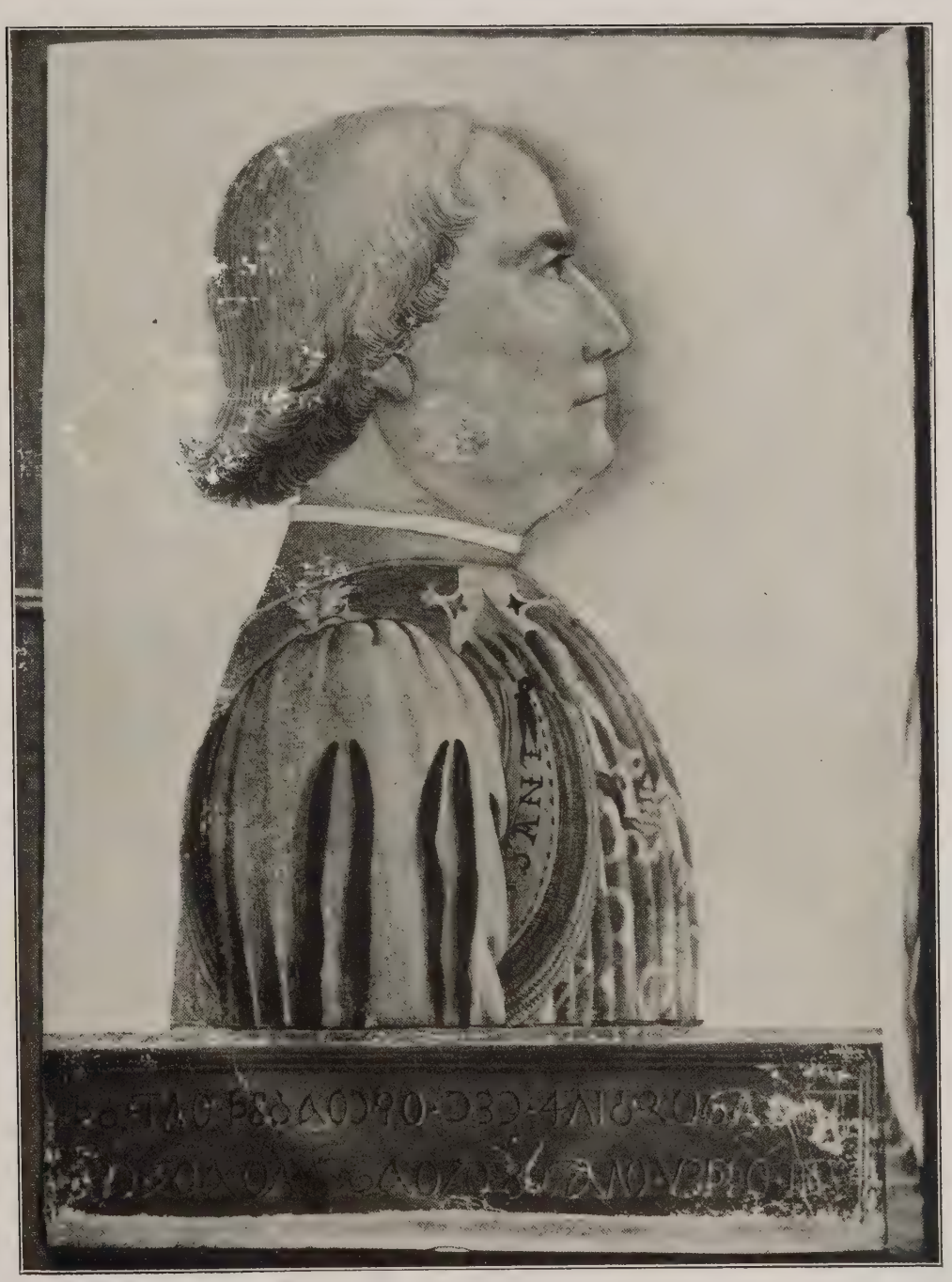
Venezia non ci ha lasciato altro che poche miniature e quasi nessuna firmata: considerazione che aggiunge pregio particolare ad una piccola miniatura della collezione Georges Wildenstein, con la rappresentazione della morte di San Francesco, che porta la scritta: *Christoforus Contexa Venetus f.* Si tratta senza dubbio del miniaturista



ANTONIO CORNAZANO: DEL MODO DI REGERE E DI REGNARE. MANOSCRITTO DEL SEC. XV. - LONDRA, COLL. SIR GEORGE HOLFORD.



BASINIUS PARMENSIS: HESPERIDOS LIBRI XIV. MANOSCRITTO DEL SEC. XV. - PARIGI, BIBLIOTECA DELL'ARSENALE.



JACOPO ANTONIO MARCELLO: PASSIO MAURICII ET SOCIORUM EJUS.
MANOSCRITTO DEL 1453. - PARIGI, BIBLIOTECA DELL'ARSENALE.

veneziano morto nel 1440, di cui il Ludwig ha trovato da tempo il testamento che incomincia con le parole: *Ego Christoforus Cortexe, miniator de confinio sancti Silvestri.* Gli si attribuisce, ma senza ragione, il manoscritto IV, 118 del Museo Correr, che si dice miniato fra il 1360 e il 1390. Si trovano invece tracce dell'attività del nostro miniaturista a Bologna nel 1425 e a Venezia nel 1439, seguendo la testimonianza dei documenti pubblicati da Laudedeo Testi.

La Biblioteca Estense aveva inviato parecchie opere di prim'ordine della scuola di Ferrara degne di esser messe a paragone con la celebre Bibbia di Borso d'Este, e noi siamo stati sopratutto felici di aggiungere, mercé la liberalità del defunto Sir George Holford, un piccolo grazioso manoscritto del Cornazano, con un ritratto in profilo della duchessa di Ferrara, Eleonora d'Aragona, nel quale il Berenson crede poter riconoscere la mano stessa di Cosmé Tura: gioiello che proviene dalla collezione del bibliofilo francese Renouard, storico di Aldo Manuzio e degli Estienne.

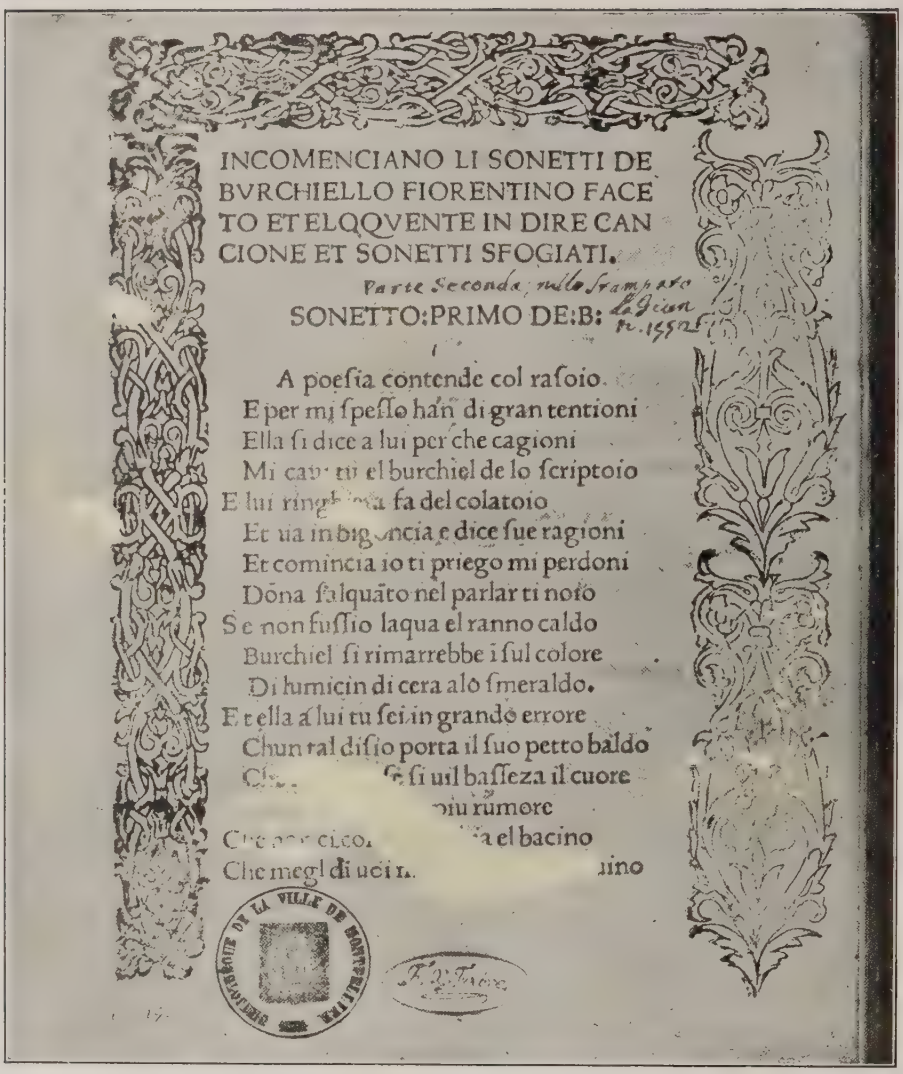
Dalla Biblioteca dell'Arsenale veniva il manoscritto dell'Hesperide di Basinio Parmense, miniata da un *Johannes Phanestris*, il quale come l'ha riconosciuto G. Castellani nel 1900, altri non è che Giovanni Bittino da Fano; l'ultima miniatura del volume, la quale sopratutto ha attirato l'attenzione dei visitatori, rappresenta la costruzione del Tempio Malatestiano di Rimini [5].

Il Museo Civico di Bologna aveva prestato il suo prezioso Registro dei drappieri (1411) con la veduta pittoresca di Porta Ravignana animata di folla e di venditori di panni diversi.

Di tutte le scuole del XV secolo niuna fu più brillante di quella fiorentina, e niuna era rappresentata all'Esposizione con maggiore ricchezza e con migliore effetto, corrispondenti, del resto, come giusto premio all'abnegazione con cui le biblioteche di Firenze si erano spogliate in nostro favore, per due mesi, dei più ricchi gioielli. Nel centro di una vetrina troneggiava, inviato dal Bargello, il celebre Messale di Santa Maria Nuova, capolavoro di Gherardo e di Monte di Giovanni; e gli tenevano compagnia dei magnifici manoscritti miniati per Piero de Medici, nelle loro pesanti rilegature e catene. Più lontano erano i grandi corali della Laurenziana miniati, l'uno da Lorenzo Monaco, l'altro da Attavante. Anche di Attavante il Messale di Thomas James vescovo di Dol, conservato nella Biblioteca di Lione, con la splendida miniatura della Crocifissione, strappata un tempo dal manoscritto ed oggi al Museo de l'Havre. In un medaglione marginale si nota la copia del Battesimo di Gesù eseguito dal Verrocchio, prova sicura, come ben ha notato Salomon Reinach, che questo quadro già esisteva nel 1483.

Sono dello stesso Attavante quelle Omelie di San Gregorio miniate per Mattia Corvino, con la segnatura autografa *Attavantes pinsit* nel recto del primo foglio. Della stessa epoca è un superbo manoscritto prestato da Pierpont Morgan, un *Didymus* scritto nel 1488 per Mattia Corvino da Sigismundus de Sigismundis. Il grande medaglione circolare della prima pagina ci mostra San Gerolamo scrivente entro un bellissimo paesaggio, nel fondo la città di Firenze coi principali monumenti ben riconoscibili: il Duomo, il Campanile, il Battistero, il Bargello, la Badia e Santa Maria Novella.

S. AUGUSTINUS: DE CIVITATE DEI. MANOSCRITTO DEL SEC. XV APPARTENUTO A PIETRO DEI MEDICI. - FIRENZE, BIBLIOTECA LAURENZIANA.



INCOMENCIANO LI SONETTI DE
BVRCHIELLO FIORENTINO FACE
TO ET ELQQVENTE IN DIRE CAN
CIONE ET SONETTI SFOGIATI.

Parte Seconda, nello Stampato
SONETTO:PRIMO DE:B:

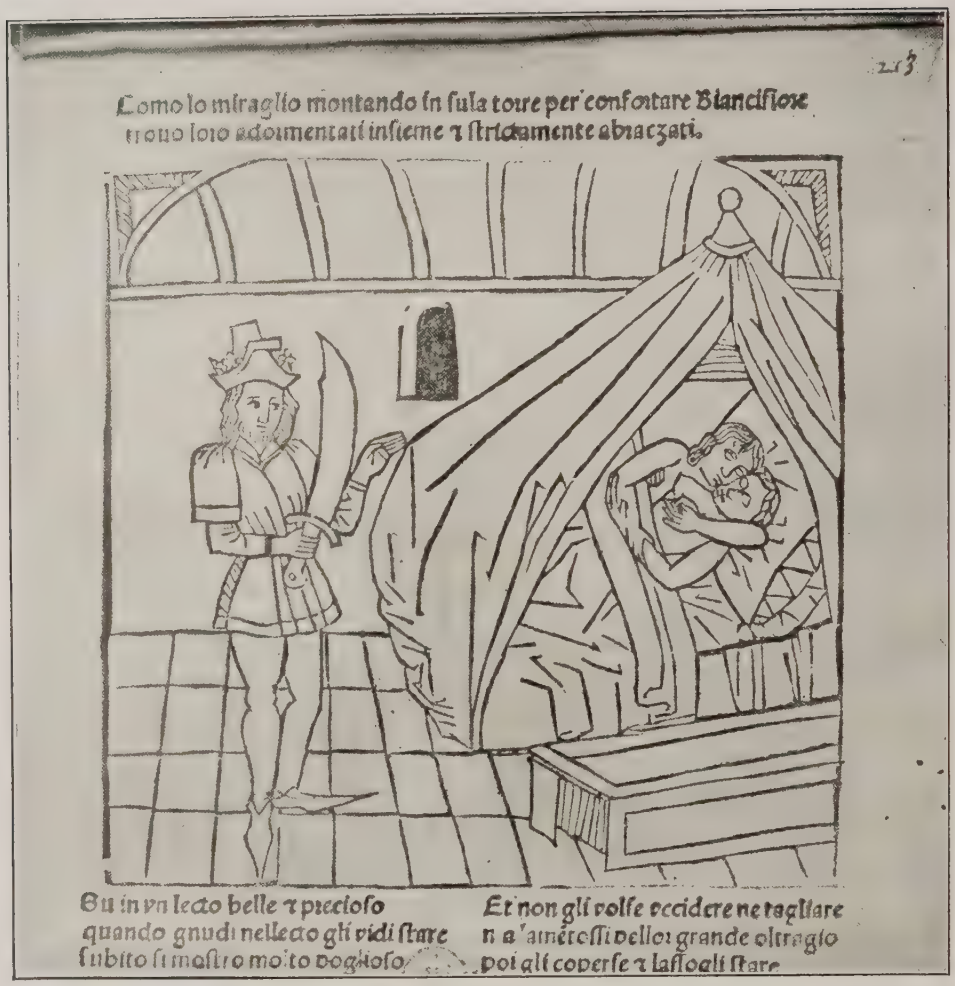
A poesia contende col rasoio.
E per mi spesso han di gran tentioni
Ella si dice a lui per che cagioni
Mi cav· ti el burchiel de lo scriptoio
E lui ring· fa del colatoio
Et ua in big·ncia e dice sue ragioni
Et comincia io ti priego mi perdoni
Dōna salquāto nel parlar ti noio
Se non fussio laqua el ranno caldo
Burchiel si rimarrebbe i sul colore
Di lumicin di cera alo smeraldo.
Et ella a lui tu sei in grando errore
Chun tal disio porta il suo petto baldo
Cl· si uil basseza il cuore
iu rumore
Che ·· cico. a el bacino
Che megl di uei i. ino

DOMENICO BURCHIELLO: SONETTI, VENEZIA, CRISTOFORO ARNOLDO, 1472. - MONTPELLIER, BIBLIOTECA DELL'UNIVERSITA'.

Questo quadro della miniatura italiana dall'XI al XV secolo si chiude con la serie dei manoscritti napoletani, tanto riccamente rappresentati alla Biblioteca Nazionale di Parigi; manoscritti eseguiti per i Re aragonesi di Napoli, o manoscritti miniati per Andrea Matteo Acquaviva, come quelli che ci ha prestato la Biblioteca napoletana dell'Oratorio.

In tutto quello che abbiamo detto, non abbiamo fatto che un cenno brevissimo dei sessanta manoscritti della Bibliothèque Nationale di Parigi esposti in una sala speciale del palazzo di Via Richelieu. Ma

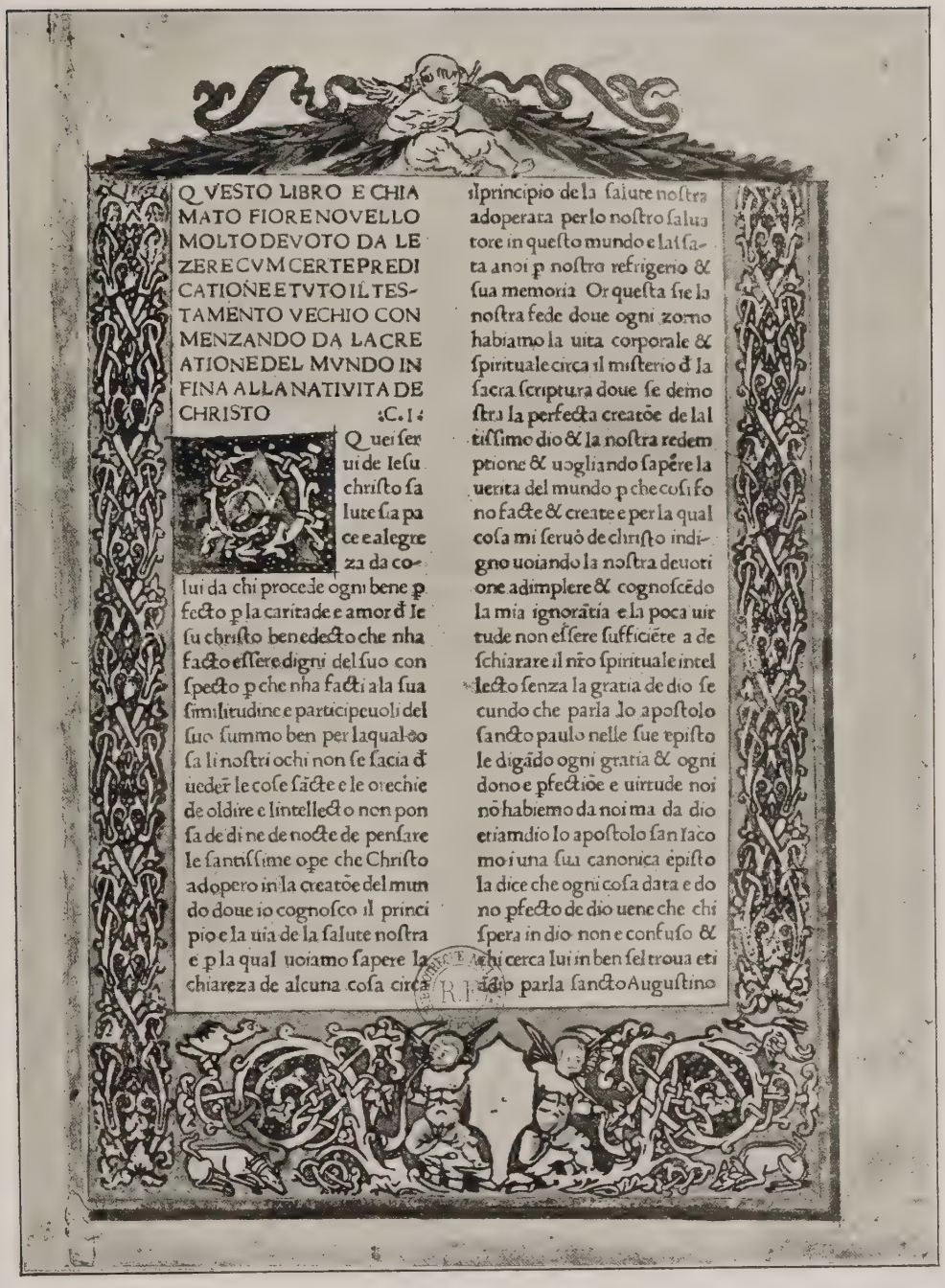
DIDYMUS ALEXANDRINUS: DE SPIRITU SANCTO. MANOSCRITTO ESEMPLATO A FIRENZE DA SIGISMONDO DE SIGISMONDI NEL 1488 PER MATTIA CORVINO RE D'UNGHERIA. - NUOVA YORK, BIBLIOTECA PIERPONT MORGAN.



STORIA DI FLORIO ET BIANCHIFIORE. SENZA NOTE TIPOGRAFICHE, MA NAPOLI CIRCA 1480. - ROMA, BIBLIOTECA CASANATENSE.

quante meraviglie in questi sessanta numeri! Segnaliamo come degni di essere riprodotti per intero il Giron Cortese, il Tristano, il Lancelotto (quest'ultimo con la meravigliosa pittura del giuramento dei Cavalieri del San Graal), rari esempi della miniatura profana lombarda del XIV secolo; *le Meditazioni sulla Vita di Gesù* (ms. ital. 115) manoscritto su carta del XIV secolo, ma riproducente certo un modello dell'XI o del XII; infine la straordinaria *Bibbia istoriata* (ms. fr. 9561), di una ricchezza illustrativa incredibile, che meriterebbe di essere studiata pagina per pagina da tutti gli storici della pittura lombarda.

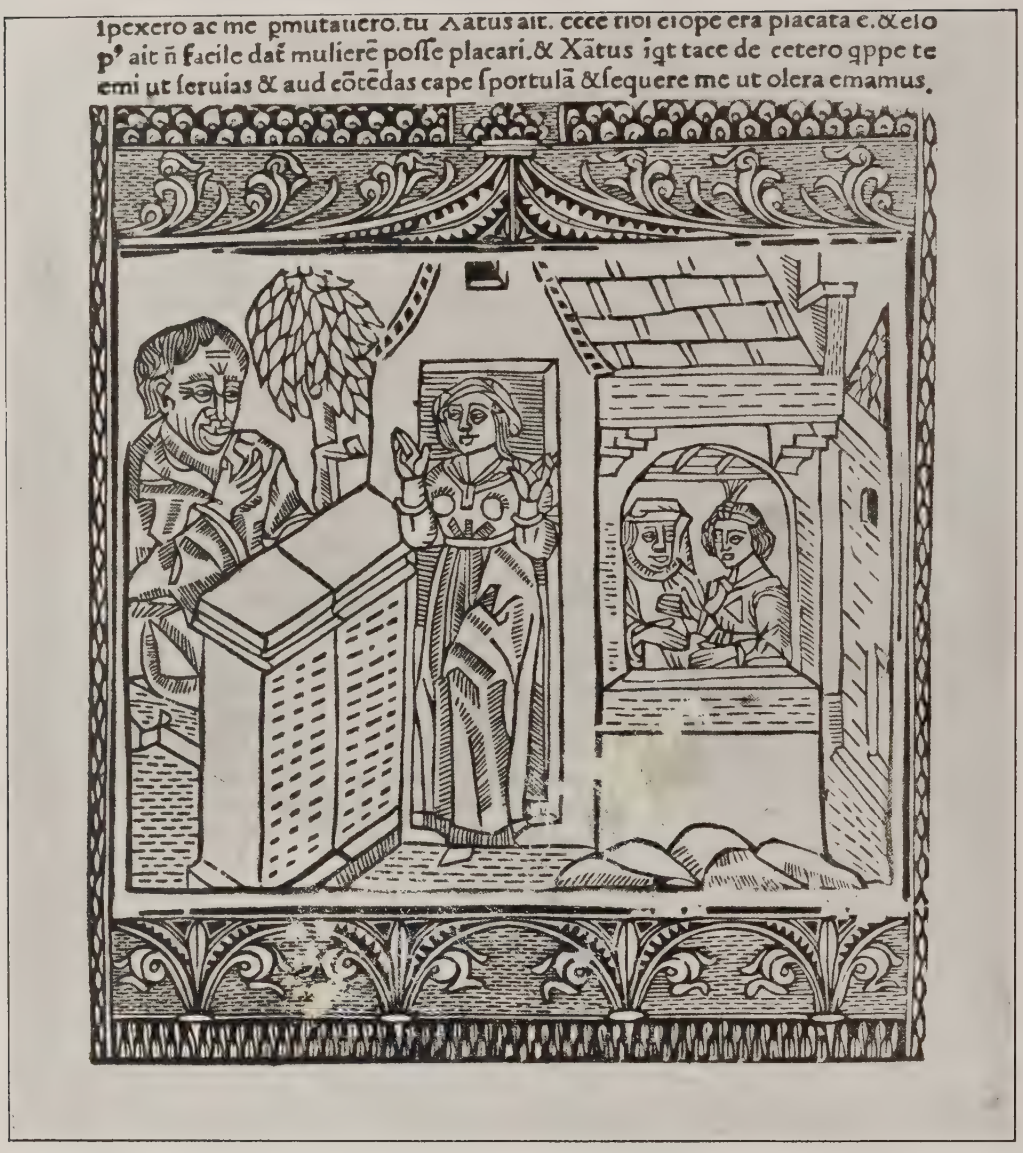
La miniatura lombarda della fine del Trecento e degl'inizi del Quattrocento era rappresentata alla Bibliothèque Nationale da



QVESTO LIBRO E CHIAMATO FIORE NOVELLO MOLTO DEVOTO DA LEZERE CVM CERTE PREDICATIONE E TVTO IL TESTAMENTO VECHIO CONMENZANDO DA LA CREATIONE DEL MVNDO INFINA ALLA NATIVITA DE CHRISTO :C. I :

QUEI SERVI DE IESU CHRISTO SALUTE SIA PACE E ALEGREZA DA COLUI DA CHI PROCEDE OGNI BENE PFECTO PLA CARITADE E AMOR DE IESU CHRISTO BENEDECTO CHE NHA FACTO ESSERE DIGNI DEL SUO CONSPECTO PCHE NHA FACTI ALA SUA SIMILITUDINE E PARTICIPEVOLI DEL SUO SUMMO BEN PER LAQUAL COSA LI NOSTRI OCHI NON SE SACIA DE VEDERE LE COSE FACTE E LE ORECHIE DE OLDIRE E LINTELLECTO NON PONSA DE DI NE DE NOCTE DE PENSARE LE SANTISSIME OPE CHE CHRISTO ADOPERO IN LA CREATOE DEL MUNDO DOVE IO COGNOSCO IL PRINCIPIO E LA VIA DE LA SALUTE NOSTRA E PLA QUAL VOIAMO SAPERE LA CHIAREZA DE ALCUNA COSA CIRCA IL PRINCIPIO DE LA SALUTE NOSTRA ADOPERATA PER LO NOSTRO SALVATORE IN QUESTO MUNDO E LA LASATA A NOI P NOSTRO REFRIGERIO & SUA MEMORIA OR QUESTA SIE LA NOSTRA FEDE DOVE OGNI ZORNO HABIAMO LA VITA CORPORALE & SPIRITUALE CIRCA IL MISTERIO DE LA SACRA SCRIPTURA DOVE SE DEMOSTRA LA PERFECTA CREATOE DE LALTISSIMO DIO & LA NOSTRA REDEMPTIONE & VOGLIANDO SAPERE LA VERITA DEL MUNDO PCHE COSI FONO FACTE & CREATE E PER LA QUAL COSA MI SERVO DE CHRISTO INDIGNO VOIANDO LA NOSTRA DEVOTIONE ADIMPLERE & COGNOSCEDO LA MIA IGNORATIA E LA POCA VIRTUDE NON ESSERE SUFFICIETE A DESCHIARARE IL NRO SPIRITUALE INTELLECTO SENZA LA GRATIA DE DIO SECUNDO CHE PARLA LO APOSTOLO SANCTO PAULO NELLE SUE EPISTOLE DIGADO OGNI GRATIA & OGNI DONO E PFECTIOE E VIRTUDE NOI NO HABIEMO DA NOI MA DA DIO ETIAMDIO LO APOSTOLO SAN IACOMO I UNA SUA CANONICA EPISTOLA DICE CHE OGNI COSA DATA E DONO PFECTO DE DIO VENE CHE CHI SPERA IN DIO NON E CONFUSO & CHI CERCA LUI IN BEN SEL TROVA ETIADIO PARLA SANCTO AUGUSTINO

FIORE NOVELLO ESTRATTO DE LA BIBBIA. VENEZIA, ALVISE DA SALE, 1473. - PARIGI, BIBLIOTECA NAZIONALE.



AESOPUS MORALISATUS. AQUILA, EUSANIO DE STELLA, JEAN PICARD E LOUIS MASSON, 1493. - PARIGI BIBLIOTECA NAZIONALE.

una ventina di manoscritti di rara bellezza. E nessun'altra biblioteca avrebbe potuto mostrarne una serie così ricca di esempi caratteristici. Volumi che si sa essere stati per la maggior parte egregiamente illustrati nel libro di P. Toesca, (*La pittura e la miniatura nella Lombardia*, 1912), per quanto riguarda il fondo più antico, e nei volumi del Malaguzzi-Valeri, per quanto concerne l'epoca di Ludovico il Moro. Ma conviene

LEGENDA DEI SANTI FAUSTINO E GIOVITA. BRESCIA, B. DE FARFENGO, 1490. - BRESCIA, BIBLIOTECA CIVICA.

VITA DI SAN ROMOLO. SENZA NOTE TIPOGRAFICHE, MA FIRENZE. BARTOLOMMEO DEI LIBRI, CIRCA 1491. - FIRENZE, BIBLIOTECA NAZIONALE.

osservare per entrambi che le riproduzioni non possono fornire un'idea sufficente della bellezza straordinaria delle loro pagine.

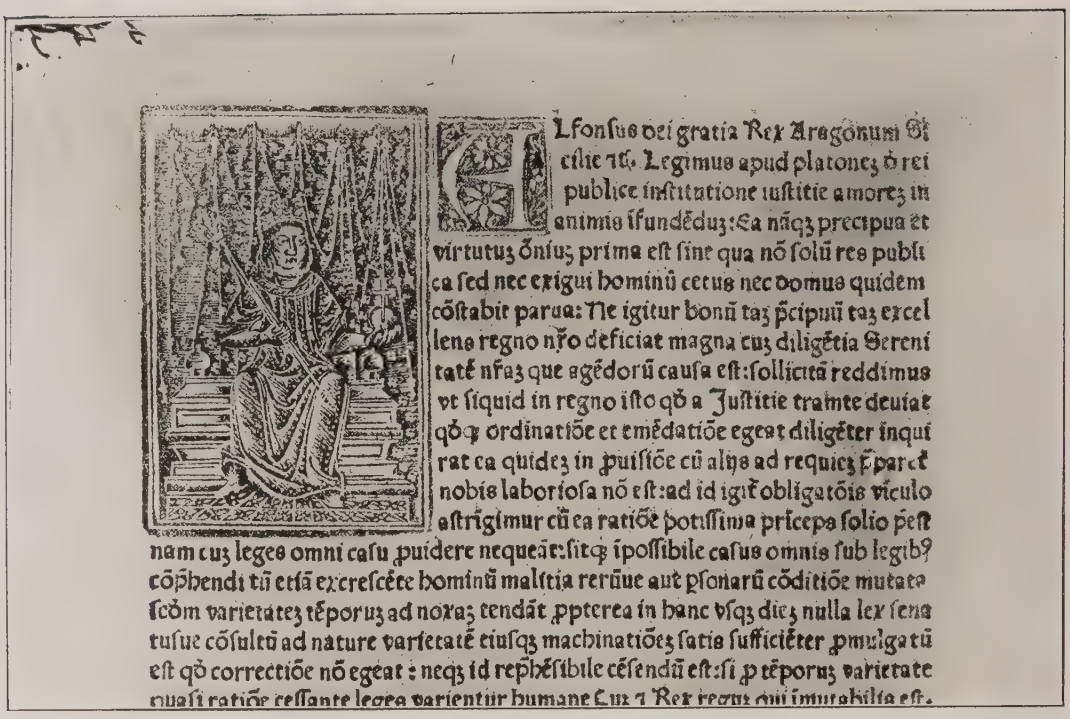
Per citare qualche esempio tipico, noteremo innanzi tutto il Pantheon di Godefridus Viterbiensis (ms. lat. 4895), eseguito nel 1331 per Azzone Visconti, ben noto agli storici dell'arte; quindi il piccolo Missale et Horae (ms. lat. 757), tanto prossimo all'Ufficiolo di Bianca di Savoia della Biblioteca di Monaco, firmato da Giovanni di Benedetto. Sono le stesse gentili piccole miniature rettangolari, a fondo quadrettato, adorne agli angoli da delicati rameggi marginali a piccole foglie appuntite. Una pagina ci presenta alcune dame in ricchi costumi; un'altra, di raro vigore, ci mostra Sant'Antonio assalito dalle bestie feroci.

Alla scuola di Giovannino e di Salomone de' Grassi il Toesca attribuisce con verisimiglianza le preziose miniature del manoscritto latino 364, il quale è un commentario intorno alla Genesi, di Niccolò da Lira: alcune condotte con grande minu-

G. M. PARENTI: VITA DI SAN GEMIGNANO. MODENA, DOMENICO ROCCOCIOLA, 1495. - MODENA, BIBLIOTECA ESTENSE.

zia, altre soltanto tratteggiate, ma con quale purezza di linea!

Si è d'accordo ormai nel ritenere Michelino da Besozzo l'autore della pagina stupenda che illustra l'orazione funebre di Pietro da Castelletto in onore di Gian Galeazzo Visconti (1403 - ms. lat. 5888). L'arte lombarda non ha mai prodotto cosa più raffinata di questa miniatura, rappresentante il Signore defunto in atto di venerare la


ALfonsus dei gratia Rex Aragonum Si
cilie &c. Legimus apud platonem o rei
publice institutione iustitie amorem in
animis ifundendum: ea nam precipua et
virtutum omnium prima est sine qua nō solū res publi
ca sed nec exigui hominū cetus nec domus quidem
cōstabit parua: Ne igitur bonū tam pcipuū tam excel
lens regno nro deficiat magna cum diligētia Sereni
tatē nram que agendorū causa est: sollicitū reddimus
vt siquid in regno isto qd a Justitie tramite deuiat
qd ordinatiōe et emendatiōe egeat diligēter inqui
rat ea quidem in puissiōe cū alys ad requiem pareat
nobis laboriosa nō est: ad id igit obligatōis viculo
astrigimur cū ea ratiōe potissima pricepa solio pest
nam cum leges omni casu puidere nequeat: sitq ipossibile casus omnis sub legib?
cōprehendi tū etiā excrescēte hominū malitia rerūue aut psonarū cōditiōe mutate
scōm varietatem tēporum ad nora tendāt pptera in hanc vsq diem nulla lex sena
tusue cōsultū ad nature varietatē eiusq machinatiōes satis sufficiēter pmulgatū
est qd correctiōe nō egeat: neq id reprehēsibile cēsendū est: si p tēporum varietate
quasi ratiōe cessante legea varientur humane Cum ? Rex regum qui immutabilis est.

CONSTITUTIONES REGNI SICILIAE. MESSINA. ANDREA DI BRUGES. 1497. - LAON, BIBLIOTECA CIVICA.

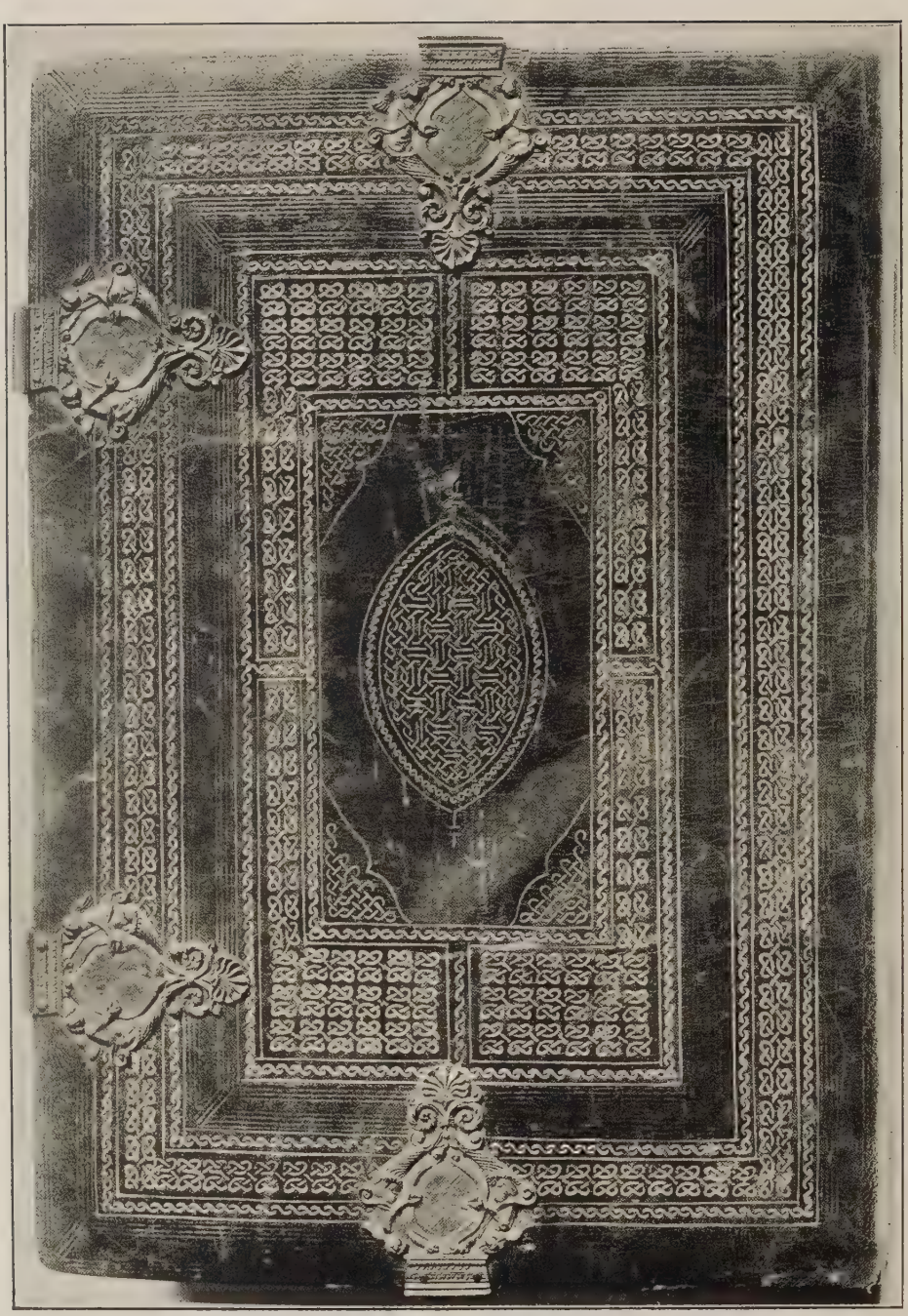
Vergine; e le riproduzioni pubblicatene finora ne rendono troppo poco l'armonia compositiva, la nobile delicatezza del disegno, senza parlare del colore, di una squisitezza rara.

Non meno interessante è il Tacuinum Sanitatis (nouv. acq. lat. 1673), studiato da Léopol Delisle: lavoro, pare, della scuola veronese del XIV secolo che si presta ai più curiosi raffronti col manoscritto similare della Casanatense, e massime con quello della Biblioteca di Vienna pubblicato trent'anni fa da Julius von Schlosser (Annuario dei Musei di Vienna, 1895, pag. 144 e segg.).

Alla prima metà del XV secolo spettano due manoscritti lombardi di insigne bellezza, ricchi di numerose piccole miniature oblunghe, finissime, inserite nel testo; un esemplare del Dittamondo di Fazio degli Uberti, scritto nel 1447 da Andrea Morena da Lodi (ms. ital. 81), e il celebre Inferno di Dante con i commentari di Guiniforte dei Bargigi (ms. ital. 2017), manoscritto mutilo e di cui 21 fogli con 13 miniature furono ritrovati da Francesco Novati nella Biblioteca Comunale d'Imola, opera preziosa il cui valore si lascia appena indovinare nelle fredde riproduzioni pubblicate da C. Morel [6].

Spettano alla fine del XV secolo la Sforziade manoscritta (ms. ital. 372), fatta da Bartolommeo Gambagnola per Lodovico il Moro, e la non meno splendida Sforziade

LIBRO DE LA VENTURA. MILANO, PIETRO CASANO DE MANTEGATIIS, 26 SETTEMBRE 1500. - PARIGI, BIBLIOTECA DELL'ARSENALE.



RILEGATURA DEL SEC. XV DI UN PONTIFICALE SCRITTO E MINIATO PER GIULIANO DELLA ROVERE. - NUOVA YORK, BIBLIOTECA PIERPONT MORGAN.

CESARE. COMMENTARI. BOLOGNA, BEN. HECTORIS, 1504.
PARIGI, BIBLIOTECA NAZIONALE.

stampata nel 1490; prezioso esemplare su pergamena, le cui miniature sono state lungamente attribuite ad Antonio da Monza.

Anche ben rappresentata alla Bibliothèque Nationale era la miniatura napoletana, con alcune squisite opere solo in minima parte pubblicate, e anch'esse in modo molto incompleto. La serie cominciava con il Rhazes del 1280-1282 (ms. lat. 6912), miniato a Montecassino per il Re Carlo D'Angiò, e con l'ammirabile volume degli Statuti dell'Ordine dello Spirito Santo (ms. français 4274), miniato a Napoli intorno al 1355 in una bottega i cui prodotti sono stati identificati da Erbach von Fürstenau e da Lisetta Ciaccio. Vengono in seguito tutti i più bei volumi eseguiti per i principi aragonesi di Napoli dagli amanuensi celebri: Cante Bonagio de Cantinis, Gioachino de Gigantibus, Giovanni Matteo de Russis, Giovanni Marco Cinico, Giacomo Curulo, Venceslao Crispo, ecc., decorati da miniature di Nardo e Nicola Rapicano e dai loro concorrenti. In due di questi si osserva il ritratto equestre di Ferdinando I; che vale per la datazione.

Queste opere sono state accuratamente catalogate or sono trent'anni dal Mazzatinti nel suo utile libro intorno alla Biblioteca dei Re d'Aragona in Napoli (1897); ma il loro valore artistico non è stato ancora sufficentemente chiarito, e attendiamo da T. De Marinis un'opera bene illustrata intorno a questo manipolo di manoscritti, degna di essere messa a paragone con le sontuose pubblicazioni dedicate ai libri dei Medici, dei Duchi di Ferrara e di quelli di Urbino.

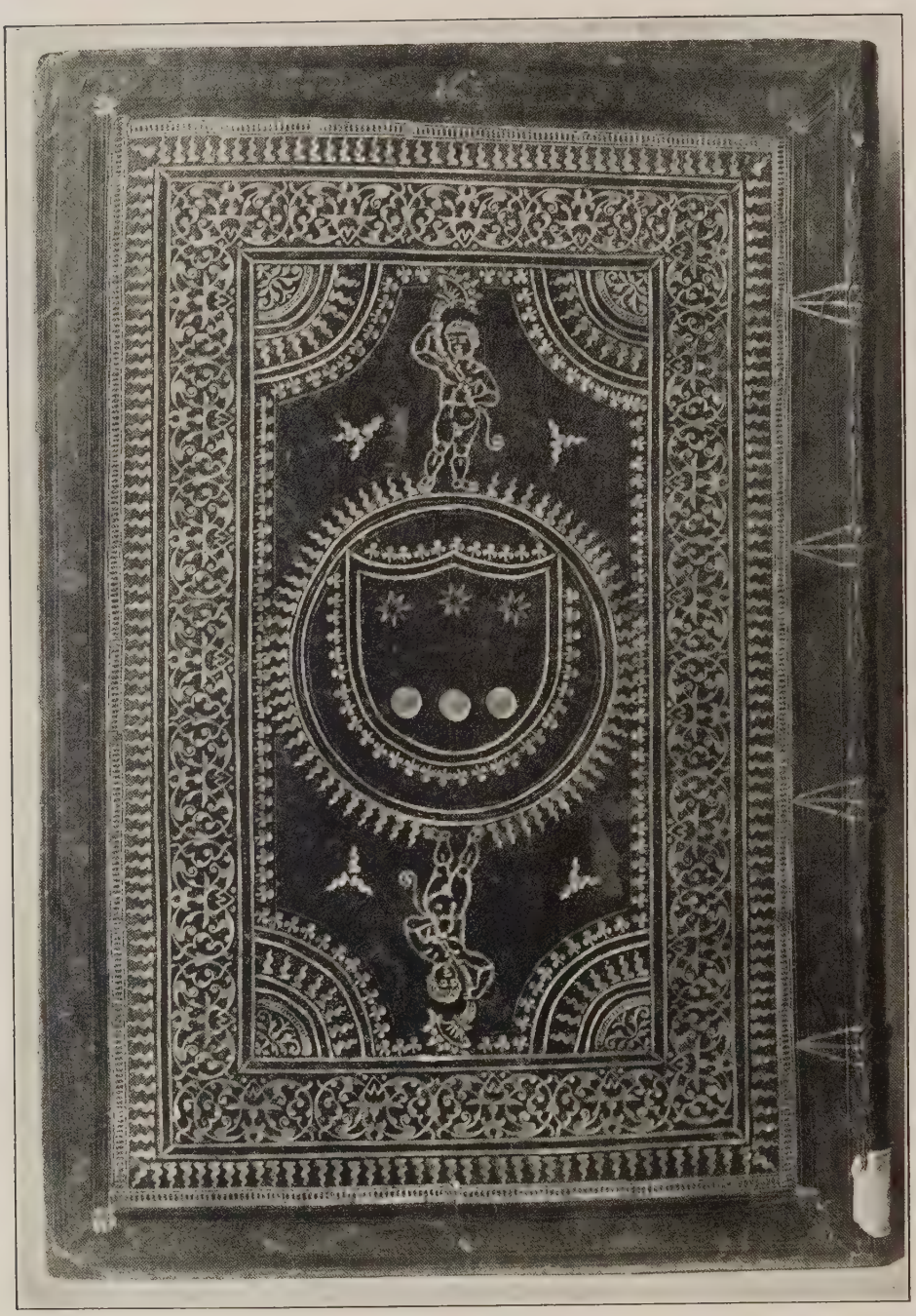
Il libro stampato in Italia era rappresentato all'Esposizione da 550 numeri, di cui 360 riguardavano il XV secolo, 190 il XVI, il XVII e XVIII. Naturalmente, per difetto di spazio, gli sforzi più grandi degli organizzatori si erano rivolti alle origini della tipografia nelle differenti città d'Italia. In tal modo s'è potuto dare ai visitatori una visione quasi completa dello sviluppo della stampa, non soltanto a Subiaco, a Roma, a Venezia, a Firenze, a Milano, a Napoli, ecc., ma anche nelle località meno importanti. Mai prima d'allora si era riusciti a raggruppare in uno stesso luogo i primi libri stampati a Foligno, a Trevi, a Savigliano, a Jesi, a Mondovì, a Savona, a Caselle, a Colle, a Saluzzo e a San Cesario sul Panaro.

I grandi testi vi si trovavano al completo: il primo Virgilio stava accanto al primo Omero su pergamena, il primo Cicerone al primo Cesare, il Boccaccio di Valdarfer al Petrarca di Vindelinus. Una vetrina riuniva i tre Dante del 1472, fra cui quello di Jesi, il più bell'esemplare noto, prestato da Pierpont Morgan.

La Bibliothèque Nationale ci aveva affidato alcuni membranacei meravigliosi: il Cicerone e il Plinio del 1469, il Sant'Agostino del 1470, il San Cipriano del 1471, il Plauto del 1472; tutta una serie di ammirabili edizioni del Jenson, come quel Plutarco del 1478, con una pagina iniziale prodigiosa, miniata dallo stesso Girolamo da Cremona che decorò l'Aristotele del 1483, posseduto da Pierpont Morgan. Questa edizione di Aristotele era presente anch'essa in uno stupendo esemplare miniato sontuosamente per Vladislao II di Boemia.

Non mancavano tutti i capolavori dell'illustrazione italiana, esposti in buona luce, dai timidi saggi d'incisione impressi a

G. B. PIO: ANNOTAMENTA. BOLOGNA, B. HECTORIS, 1503.
PARIGI, BIBLIOTECA NAZIONALE.



FRANCHINO GAFFURI: DE HARMONIA MUSICORUM INSTRUMENTORUM OPUS. MILANO, GOTARDO DA PONTE, 1518. CON LE ARMI DI GROLIER. PARIGI, BIBLIOTECA DELL'ARSENALE.

SVETONIUS: VITAE CAESARUM. MANOSCRITTO DEL 1433 APPARTENUTO A GABRIELE GIOLITO DE FERRARI E PER LUI RILEGATO. - NUOVA YORK, COLL. GRENVILLE KANE.

mano sui margini, sino al prezioso *Polifilo* su pergamena della collezione Holford. Fra le prime un Burchiello del 1472, già di Vittorio Alfieri, appartenente alla Biblioteca di Montpellier, rimasto sconosciuto al principe d'Essling.

Si sa che il più importante incunabulo italiano illustrato da incisioni in rame, fra i cinque o sei che si conoscono, è il Dante del 1481, con le diciannove illustrazioni tratte dal Botticelli. Con vero orgoglio abbiamo esposto il prezioso esemplare che ne possiede la Bibliothèque Nationale, al completo in quanto alle illustrazioni e per di più arricchito da quattordici disegni inediti di Botticelli o della sua scuola, degni di attrarre l'attenzione degli storici dell'arte, che tutti li hanno ignorati fino ad oggi. Fra i libri di medicina il rarissimo Mesue del 1471 (Venezia, Clemens Patavinus) e i due introvabili Ketham del 1491 e del 1493, il primo prestato dal principe d'Essling, il secondo dalla Queriniana di Brescia. E non ho citato né i libri ebraici figurati, né le edizioni tanto rare dei Fioretti, né la ricca serie dei libri fiorentini illustrati che riempivano tutta una sala del Pavillon de Marsan.

In quanto riguarda il XVI, il XVII e il XVIII secolo, gli organizzatori si sono limitati ad offrire una piccola scelta di libri particolarmente interessante: il *Berrutus* e le *Epistole et Evangeli* con figure di Marcantonio, l'Ariosto di Ferrara del 1516, la Lettera di Vespucci del 1506 intorno ai viaggi al Nuovo Mondo, la Guida delle statue e delle pitture di Firenze dell'Albertini (1510), una scelta di *Rappresentationi*, alcune opere di calligrafia e di merletti, fra cui il solo esemplare noto del libro V della *Corona* del Vecellio (Venezia 1596).

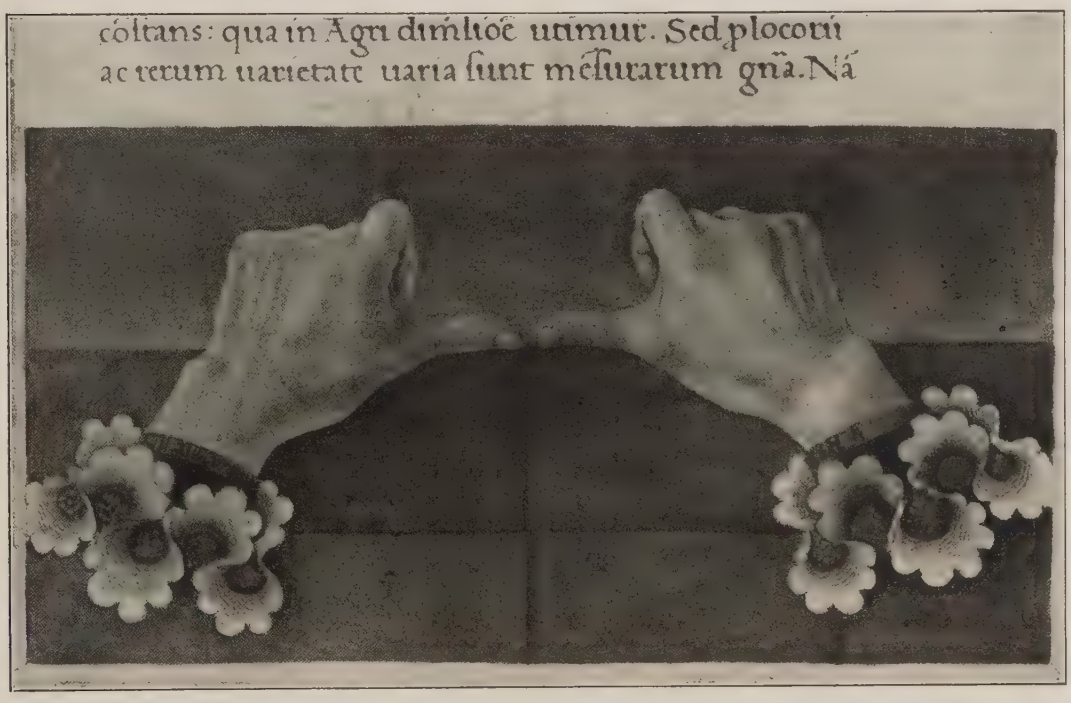
Un complesso di circa duecento rilegature compie questo quadro del libro italiano; ed è un supplemento piuttosto che un riassunto delle serie esposte nel 1922 al Palazzo Pitti, alla *Mostra storica della legatura artistica.* Il principale insegnamento di questa aggiunta è la conferma della nostra ignoranza intorno all'antica legatura italiana. Solo da qualche anno incominciamo a trovare il filo nel labirinto di questi problemi. La recente opera dell'Hobson intorno a Maioli e a Canevari ci ha molto aiutati, poiché l'autore inglese ha dimostrato che le rilegature dette a placchette, di cui l'Esposizione gli forniva un esemplare sconosciuto, sono state eseguite per Jean Grolier; che tutte le rilegature eseguite per «Maiolus» sono francesi e non italiane; che le rilegature dette di Canevari sono napoletane o romane e non hanno nulla a che fare con Canevari; ciò che del resto si sospettava da molto tempo. A tutte queste questioni l'Esposizione ha recato aiuti nuovi, tra cui uno dei più curiosi è la scoperta dovuta come tante altre al De Marinis, di alcune rilegature eseguite intorno al 1550 da Girolamo Fioravante. Una di queste che rassomiglia moltissimo a quelle eseguite per «Maiolus», porta nel centro il monogramma del Fioravante, quasi identico a uno adottato dal Maioli di cui l'Hobson non ha potuto dare la spiegazione. Certo si è che vi si leggono le lettere R e N che non si potrebbero collocare nei nomi *Thomae Maioli.* Ad ogni modo pare che l'Hobson abbia dimostrato che il bibliofilo «Maiolus» viveva

in Francia e aveva per cognome « Mahieu ». Dal mio lato ho scoperto che alla corte di Caterina de Medici e quindi di Enrico III v'era un segretario col nome appunto di Thomas Mahieu, il quale ha tutte le probabilità di essere il vero « Maiolus ».

Vivendo nell'intimità di questa principessa italiana non è strano che egli si sia sopratutto dedicato alla raccolta di libri in lingua italiana; ma la mancanza assoluta nella sua biblioteca di ogni libro francese dà certo consistenza all'ipotesi che mi suggerisce il De Marinis, secondo la quale questo Mahieu sarebbe stato un italiano stabilito in Francia.

Questa è a grandi tratti la fisionomia della memoranda Esposizione a cui i Governi Italiano e Francese hanno collaborato con liberalità piena e con pieno disinteresse, al solo scopo dell'istruzione pubblica, del progresso della scienza e dell'amicizia fra le due sorelle latine.

SEYMOUR DE RICCI.



AVERLINO DETTO FILARETE: ARCHITECTURAE LIBRI XV. MANOSCRITTO DEL 1487. - VENEZIA, BIBLIOTECA MARCIANA.

(1) Sir GEORGE WARNER: *The Gospels of Matilde, Countess of Tuscany* (Londra, Roxburgh Club, 1917, in-4).

(2) Questo prezioso manoscritto è stato or ora interamente pubblicato: *Il Codice Casanatese della Chirurgia di Rolando, riproduzione integrale con note e traduzione del Dr. Giovanni Carbonelli, Roma, Istituto Nazionale Farmacologico,* 1927.

(3) Altro esemplare di questo testo, bel manoscritto del sec. XIV, appartiene al signor Arnold Mettler di St. Gall.

(4) N. 222 del catalogo. Vedi *Monuments Piot*, XVII (1909) pp. 99-124 e *comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1918, p. 370 e sgg.

(5) Le interessanti miniature furono tradotte in quadretti incisi in rame dal Malaspina, per ornare l'edizione dell'*Hesperidos* curata da Lorenzo Drudi e pubblicata a Rimini nel 1795; e soltanto attraverso queste incisioni il codice scomparso a Bologna probabilmente durante i moti della rivoluzione francese, fu noto a Corrado Ricci, *Il Tempio Malatestiano* (cfr. pp. 52-60). Il codice rimase anche ignoto al Supino, *L. B. Alberti e il Tempio Malatestiano*, Bologna 1926.

(6) *Une Illustration de l'Enfer de Dante*, LXXI *miniatures du* XV *siècle*. Paris, Welter 1896.

(7) *La Bibliofilia*, t. I (1899-1900), pp. 169-170.

ARISTIDE MAILLOL.

Un esteta del XIX secolo, Eméric David, che ebbe un momento di celebrità, diceva nel 1806 nelle sue «Recherches sur l'art statuaire», che la disposizione dei Francesi per la statuaria non avrebbe potuto essere contestata. «Quando la natura, egli specificava, ha prodotto Michel Colombe, Jean Goujon, Germain Pilon, Sarazin, Guillaume Coustou, Girardon, Coysevox, Pigalle, e fra mezzo a questi grandi il focoso Puget, essa ha provato chiaramente che la fecondità del suolo di Francia è uguale a quella della Grecia e dell'Italia.» Se poi aggiungiamo le sculture delle grandi cattedrali quest'idea, in quella sentenza alquanto esagerata, diviene ben altrimenti evidente e giusta.

Parlando nella Gazette des Beaux Arts dell'Esposizione Universale del 1878, Anatole Montaiglon andava ancora più in là, sostenendo che la scultura è sempre stata in Francia più sviluppata della pittura. Presentata sotto questa forma l'affermazione può sembrare esagerata; mi sembra più esatto dire che la scultura francese ha raggiunto i suoi giusti mezzi d'espressione più agevolmente, più rapidamente e con più sicurezza della pittura. Nell'evoluzione della pittura noi non troviamo in Francia una linea così diritta come nella scultura; linea che parte dal commovente bassorilievo che rappresenta il Giudizio Universale della Chiesa di Perse vicino ad Espalion nell'antica Aquitania, per giungere a certi maestri contemporanei che hanno la stessa forza e la stessa nobiltà. È che gli artisti francesi sono arrivati molto tardi alla comprensione delle vie del colore, mentre molto più presto hanno conquistato le leggi della plastica, ossia la bellezza delle linee e dei volumi, ciò che rende interessante il carattere particolare di ogni fisionomia.

Prima del XVIII secolo l'arte francese non ha infatti quasi avuto grandi coloristi; ma solo artisti che potevano essere sedotti dalla linea di un corpo o di un viso; e perciò già d'allora essa conta più scultori che grandi pittori. Le leggi della struttura dei corpi e dell'equilibrio e congegno delle masse sono più facili da scoprire che quelle del gioco complesso dei colori, e ad esse si obbedisce con più agevolezza e con più sicurezza.

Dopo di che crediamo di non sorprendere alcuno dicendo che la scultura francese contemporanea sembra aver trovato più rapidamente della pittura il suo equilibrio. L'influsso di Rodin vi ha contribuito; non esageriamolo però, perché se è vero che il suo insegnamento ha portato frutto, non è men vero che il suo ideale non è affatto quello di un Maillol, di un Bourdelle o di un Despiau. In linea generale si sembra oggidì stanchi dei modelli di scuola e dell'Accademia; stanchi di tutte le statue che per troppo tempo hanno simboleggiato i cánoni della buona scultura. Dell'arte greca si guardano le opere che hanno preceduto l'epoca di Fidia più volentieri che quelle del tempo di Prassitele, e si rimonta fino all'arte Egiziana, perfino alla Siria e alla Caldea, quindi all'antichità orientale. La nobiltà della linea, l'equilibrio dei volumi, attirano gli artisti, che si allontanano per istinto da tutti i processi falsi ed effimeri.

Rodin era partito da un'osservazione precocissima della realtà per arrivare a un simbolismo potente e a una larga concezione sintetica. Ma Bourdelle riterrà codesta sintesi incompleta e non definitiva; giungerà perfino a dire che non è nemmeno una sintesi, e amerà di fare più grande, di rinnovare la tradizione dei maestri del Medioevo e di riunire in un tutto armonico architettura e scultura. Le sue fonti d'ispirazioni son quindi varie; il suo arcaismo è talvolta gotico, talvolta romanico, talvolta assiro; e ha in più, spesso, una foga tutta romantica, allorché rivolge l'attenzione a comporre masse animate da un vigoroso accento drammatico.

Aristide Maillol è lontanissimo da una tale veduta. Ciò che si nota súbito nella sua scultura, è che egli non ama il movimento ardito, quello che rompe un ritmo armonioso o un felice equilibrio. In questo è completamente fuori della corrente che guida la scultura francese dalla morte di Rude sino alla Porta dell'Inferno di Rodin e fino al Presidente Alvéar di Bourdelle: corrente che noi potremmo definire *dinamismo romantico.* L'arte di Maillol reagisce contro questa tecnica, fatta di foga e di slancio. Artista giunto tardissimo alla scultura, nulla conobbe delle battaglie ardenti che rivelano d'improvviso una vocazione e un temperamento.

Nacque nel 1871 nei Pirenei Orientali, in un paesello che è rimasto sempre caro al suo cuore; non lontano da Banyuls-Sur-Mer, ove si reca a passare tutti gl'inverni in mezzo alla sua bella natura mediterranea, in faccia al mare, in un clima dolcissimo. Egli ha la robustezza della sua razza solidamente costrutta, e dà l'impressione di una natura diritta e generosa, che s'illumina nel viso sobriamente tagliato, circondato da una barba aggrovigliata e rischiarato da due grandi occhi azzurri, che hanno talvolta riflessi di turchese. La sua conversazione è semplicissima e l'accento dialettale le dona un particolare sapore. Quest'uomo semplice, calmo, equilibrato, non poteva esser nato per avere gli slanci febbrili di un Bourdelle; noi lo vediamo fatto per riflettere sulla sua arte, per analizzare tutte le difficoltà che gli si presentano innanzi; pieno di coscienza della pena e dello sforzo che richiede il suo compito: « C'est un terrible métier! » egli esclama spesso.

ARISTIDE MAILLOL: LA MUSICA. ARAZZO.
(*fot. Librairie de France*).

Fu l'allievo di un pittore, che non poteva insegnargli nella scuola se non quel poco che egli stesso sapeva: Cabanel; ma il suo insegnamento non fu che un caso, e Maillol si allontanò subito da quest'arte fittizia.

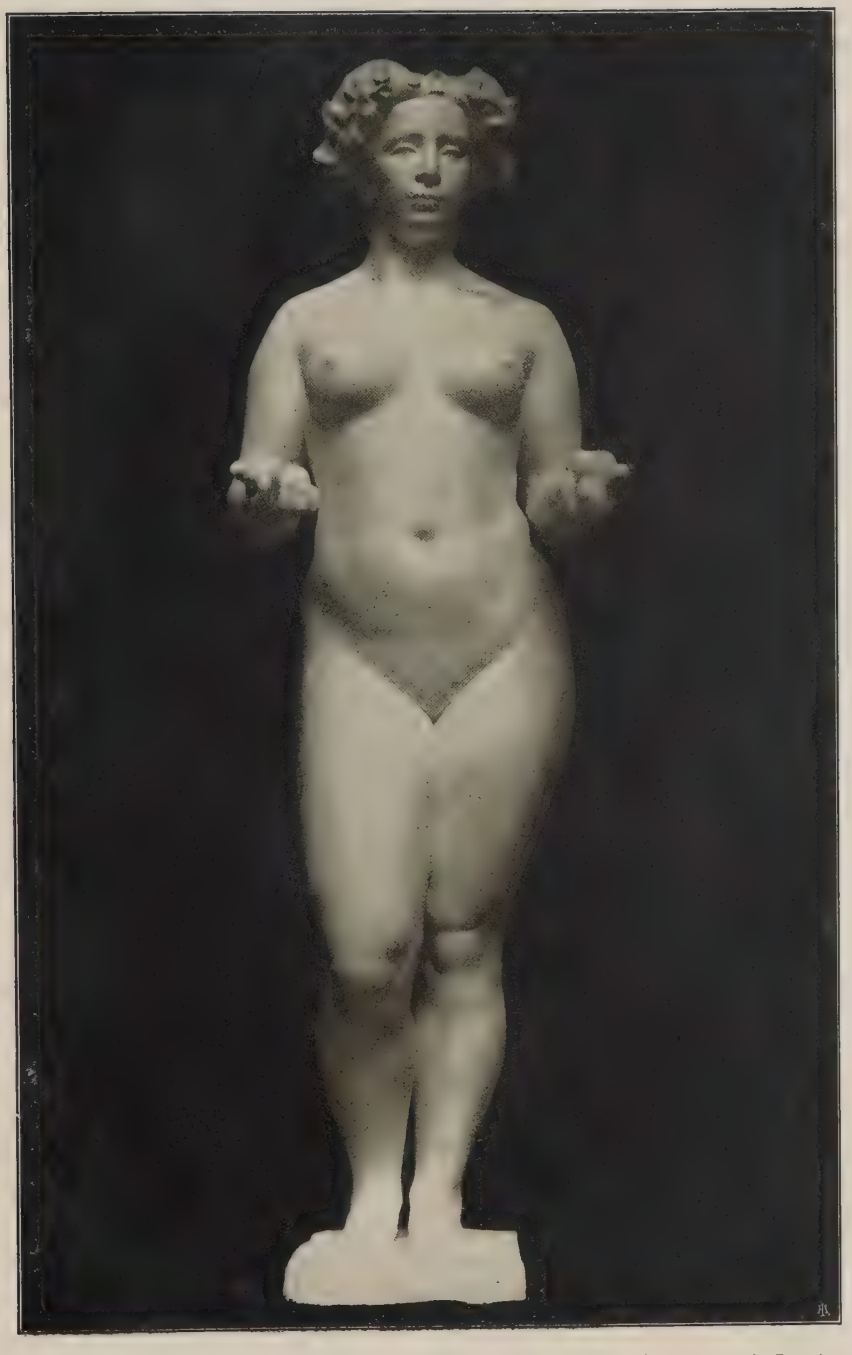
C'era allora in lui un genio incerto, che non arrivava a fissarsi: talvolta dipingeva, talvolta modellava, talaltra formava un vaso, e gli capitava anche d'incidere il legno e di lavorare all'acquaforte. Octave Mirbeau [1] che l'ha molto conosciuto e ammirato, indica chiaramente quali furono le tendenze di questa giovinezza alquanto indecisa: «La Spagna che avrebbe potuto se-

ARISTIDE MAILLOL: DESIDERIO (*fot. Librairie de France*).

durre un catalano come lui, non l'attira; la trova troppo cupa, troppo tragica, troppo complicata, e teme la sua anima violenta e feroce, quanto il suo chiaro amore per il romanticismo.» Le sue preferenze naturali lo portano verso l'oriente, vale a dire verso la civiltà greca e latina. Ed egli cerca, assaggia e non sembra affrettarsi per trovare finalmente la sua via.

La prima opera importante di Maillol è un arazzo, «*la Musica*», che esposta al Salon du Champ de Mars, passò quasi inosservata; ma gli valse la simpatia di un gruppo di giovani pittori, che lavoravano al di

ARISTIDE MAILLOL: FLORA (*fot. Librairie de France*).



ARISTIDE MAILLOL: POMONA (*fot. Librairie de France*).

ARISTIDE MAILLOL: IL CORRIDORE CICLISTA (*fot. Librairie de France*).

ARISTIDE MAILLOL: BOZZETTO PER IL MONUMENTO A BLANQUI.
(fot. Librairie de France).

ARISTIDE MAILLOL: ARMONIE.
(*fot. Librairie de France*).

fuori dell'arte ufficiale: Vuillard, Bonnard e Maurice Denis. Quest'ultimo è infatti quello che più comprese il carattere di quest'arte: Denis, che ama il gusto dell'euritmia ellenica, non poteva restare insensibile a ciò che v'era di veramente greco nella tecnica dell'amico suo.

Nel campo della scultura il primo lavoro dell'artista lo abbiamo soltanto a 35 anni, ma dopo di allora egli ha messo una coscienza e una diligenza stupefacenti nell'impadronirsi di tutti i segreti di quel mestiere, che imprendeva nella maturità della vita. E possiamo farci subito un'idea del suo temperamento dalla storia del monumento a Emilio Zola che fu in definitivo affidato a

ARISTIDE MAILLOL: RIPOSO.
(*fot. Librairie de France*).

ARISTIDE MAILLOL: MEDITAZIONE.
(*fot. Librairie de France*).

Victor Rousseau. Il Maillol desiderava ardentemente che fosse commesso a lui, e ne scriveva a Mirbeau: «Io mi sento la forza d'intraprendere un così grande lavoro; esso non mi spaventa affatto; al contrario mi rassicura. Vi metterei tutto il mio ardore, gli darei tutte le mie idee, che per la mancanza di occasioni e per deficenza di danaro debbo soltanto custodire in me, e che mi divorano.» Il progetto di questo monumento l'esalta, non per considerazione alcuna di guadagno: «Io non voglio assolutamente guadagnare un centesimo in questa impresa. L'importante è che lavori e che l'opera

ARISTIDE MAILLOL: DOLORE (*fot. Librairie de France*).

nasca bella come è dentro a me.» Disegna per questo numerosi schizzi, e allorché, dopo aver tanto cercato, si vede rifiutare l'incarico, si rassegna con semplicità. « Sarà per un'altra volta. Io sono contento lo stesso di ciò che è avvenuto, poiché ho lavorato con accanimento, e voi stesso vedrete al mio ritorno che ho progredito alquanto nella mia arte; il che è la cosa principale.»

Il Maillol è dunque un laborioso operaio che ha un rispetto profondo per la perfezione della sua arte. Si pensi quanti anni egli ha lavorato a quella figura nuda, terminata solo nel 1926, che aspira alla purezza

greca; in cui ha voluto esprimere l'armonia delle proporzioni umane, rendere plasticamente la bellezza del corpo femminile. Io l'ho visto nei momenti in cui stava per finirla e mi pareva ancora insoddisfatto: «è quasi un anno che lavoro accanitamente per tradurre in plastica la modellazione di questa gamba; eppure la fotografia che ho fatta rassomiglia quasi perfettamente a quella dell'anno scorso. È come se non vi avessi aggiunto nulla.» E continuò quasi a corollario di questa insoddisfazione: «Davvero che è un terribile mestiere questa benedetta scultura.»

L'arte antica è per lui come il vangelo. Nel suo giardino di Marly-le-Roi, possiede un torso greco-romano, che proviene forse dall'Africa; torso corroso dal salso marino, ma che conserva ancora, ad onta di tutto ciò, una patina meravigliosa. Davanti a questo resto venerando il Maillol esprime tutta la sua ammirazione per l'arte antica e pare che sia tentato di dire, come Rodin davanti alla facciata di Notre Dame di Parigi: «al confronto di tali opere noi non siamo che degli smarriti.»

Si è molto discusso sulle origini dell'arte di Maillol. Maurice Denis sostiene che le sculture di Gauguin, il maestro di Thaiti, non furono senza influsso sul temperamento di lui. Infatti conobbe i legni scolpiti di quel maestro, come conobbe le figure di Cézanne. Non è quindi impossibile che lo spirito di quelle opere tanto scarne quanto costruttive abbia sedotto l'artista.

Ma non diamo a questa influenza più importanza di quella che merita; il fare di quei due maestri piacque a Maillol, ma è senza dubbio altrove che bisogna cercare l'origine profonda dell'arte sua. Jacque-Emile Blanche l'avvicina agli scultori gotici del XIII secolo, e questa volta siamo più vicini al vero, in quanto ci sono molti rapporti fra scultura ellenica e certi aspetti della gotica; cosicché si può sanare in Maillol l'antitesi di considerarlo un erede tanto dell'arte gotica quanto di quella greca. Ed è curioso vedere che scorrendo i dettami di colui che ci si raffigura come il più grande classico del XIX secolo, intendo Ingres, è non meno possibile giustificare le tendenze principali dell'arte di Maillol.

Non soltanto il precetto che vuole il disegno sia deformazione, ma anche l'idea della felice naturalezza, che rende tanto commoventi e grandi le opere italiane del XIII e XIV secolo, sono ivi notate. Ogni artista sincero si allontana fatalmente dalla virtuosità, e allorché vuol esprimere nella sua pienezza e nella sua forza l'emozione che riceve, gli capita d'essere inabile e talvolta perfino ridicolo. L'ideale per tutti gli artisti veri è di trovare l'espressione plastica adeguata all'intensità della propria emozione, e ben si comprende come non si possa arrivarvi che dopo infiniti tentativi.

Ora l'arte di Maillol è sopratutto sincera. Si dice di lui che è un primitivo classico, cioè che riunisce alla virtù di un classico l'innocenza di un primitivo. Ma sono formule che contengono soltanto qualche granello di verità. Certo Maillol non ama dissimulare nulla delle sue intenzioni e non si troverà mai nell'opera sua quell'abilità per cui sembri trionfare delle difficoltà scherzando; poiché invece quasi l'esauriscono. Maillol si pone ben davanti alle sue

ARISTIDE MAILLOL: LA BAGNANTE (*fot. Librairie de France*).

ARISTIDE MAILLOL: MONUMENTO A CÉZANNE (*fot. Librairie de France*).

difficoltà, le affronta direttamente e francamente e si affida al suo istinto per risolverle. «L'arte sua, disse a proposito Maurice Denis, è nuda e ingenua.» [2]

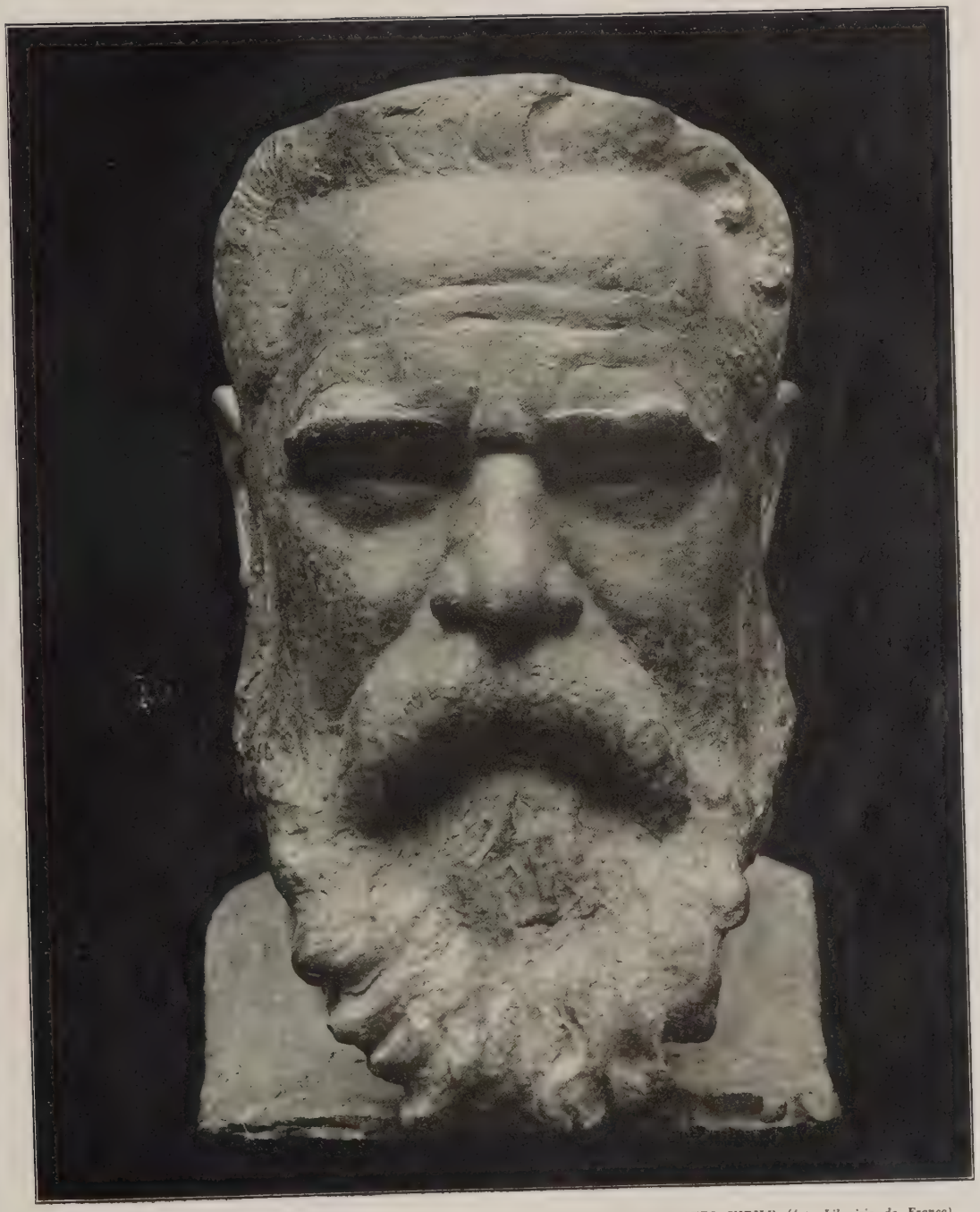
Partito da queste inabilità di primitivo egli è giunto ad esprimere nella sua ampiezza le forme dell'ideale classico. Ancora a un precetto di Ingres qui ci si può riferire: «Le belle forme sono fatte di piani dritti e di rotondità; le belle forme sono quelle che hanno nettezza di contorni e pienezza di corpi; che non compromettono le grandi masse con l'inutilità dei particolari.» Le forme che scolpisce il Maillol hanno salute; la costruzione dei corpi è robusta ed egli s'industria, nel tradurne la bellezza, di trovare l'equilibrio dei piani e dei volumi che li caratterizzano. La *Donna Nuda* del monumento a Blanqui, tanto mal collocato a Puget-Thénicos, la *Pomona*, il bassorilievo del *Desiderio* ci mostrano come concepisca i volumi scultorici. L'arte accademica ama la leggerezza, la gracilità delle forme, mentre Maillol fissandosi instancabile al modello che fa abitualmente posare, ha creato un cánone di bellezza vigorosa e opulenta, che contrasta con l'eleganza e con la pulitura delle opere di tanti altri scultori contemporanei. Vuole che l'insieme dia impressione di pienezza e di saldezza e quindi ama il pieno e il massiccio. Anche nelle sue ultime opere, e sopratutto nella figura di *Donna Nuda* che gli ha richiesto tanto lavoro, sembra accostarsi sempre più all'idea-

ARISTIDE MAILLOL: GIOVINEZZA (*fot. Librairie de France*).

le puro dei greci, si sente perfettamente che non ha mai dimenticato quella legge che resta in fondo sempre anche sua: «Le gambe siano forti, siano come colonne e l'insieme del corpo respiri salute e maturità.» E siamo ancora ad un precetto di Ingres.

Ma egli confronta e corrobora sempre il cánone con la realtà; e non bisogna mai vedere in lui il teorico che contempla e deforma la natura secondo dannosi preconcetti. Al contrario Maillol fatica a rendere plasticamente ciò che ha davanti agli

ARISTIDE MAILLOL: TESTA DI CATALANA (*fot. Librairie de France*).



ARISTIDE MAILLOL: RITRATTO VIRILE (*fot. Librairie de France*).

occhi, avendo sempre la preoccupazione dei volumi sodi e pieni. La natura lo commuove e perciò cerca interpretarne i segreti; lotta con essa, e lo si vede spesso ansioso intorno al resultato delle sue ricerche. Ma ciò che domina il suo pensiero è sempre l'amore della forma nella sua felice pienezza. Non mi riesce d'indicare fisionomia alcuna scolpita da lui che non abbia espressione che non sia di calma; calma soffusa talvolta di malinconia. Anche il viso stesso è trattato in dipendenza del corpo; fa parte di un tutto; e l'impressione che dona concorre all'impressione del tutto. L'interesse di una figura di Maillol non è mai nei suoi particolari e nulla di pittoresco distrae la sua attenzione. La scultura è per lui, come abbiamo detto, sopratutto scienza dei piani e dei volumi.

E non è diminuirlo riconoscere in questa unità le numerose reminiscenze che si trovano nell'opera sua dell'arte arcaica dell'antica Grecia, dell'arte egiziana e perfino dell'assira. Le forme piene e tondeggianti ricordano in particolare l'imponente maestà delle creazioni egiziane; e c'è in esse una curiosa mescolanza dei volumi dell'Oriente antico con le concezioni elleniche del VI secolo avanti Cristo. Perché Maillol è stato per istinto attirato verso le sculture che più ci commuovono con la semplicità dei mezzi e con la sobrietà della linea.

I suoi disegni sono essi stessi di forme piene e massicce; di un contorno greve che fissa i volumi ampi e la corposità. I movimenti sono gravi e calmi. Maillol studia il riposo del corpo e dello spirito, e il suo disegno è come la sua scultura, statico. Ripete volentieri gli stessi motivi, incurante della monotonia che proviene in questa ripetizione dal riprendere continuamente la stessa figura «perfezionandola, come dice giustamente Maurice Denis, nettandola, avvicinandola ogni giorno più al suo ideale.» È in conclusione un gran rispetto per la perfezione che lo anima.

Nel corso dei penultimi anni egli ha cercato di distaccarsi da questo cánone di bellezza, che aveva fatto equiparare la sua arte a quella di Renoir, con cui aveva infatti una certa analogia di forme, prese in entrambi dalla razza sana del popolo, piuttosto che da quella dei decadenti e dei leziosi. Oggigiorno Maillol sembra accostarsi piuttosto alla concezione di una natura umana più spirituale, e quindi i suoi studi ultimi di nudi hanno masse meno potenti e non vi si trovano più tracce d'influenza arcaica. Cotali sono il *Torso di donna*, che fu esposto nel 1923 alla Galleria Druet, la *Bagnante* del Salon d'Automne 1921, e in fine il *Corridore ciclista;* tutti tre staccati dalle tendenze passate, ma rivolti a forme sempre robuste, sebbene più giovanili e più svelte. Lo stesso dicasi del più volte ricordato *Studio di Nudo*, in cui procurò di ritrovare le proporzioni e l'euritmia greche: donna anch'essa equilibrata, di una piena salute fisica e morale, che non ha punto, come ben diceva Octave Mirbeau, «un'anima complicata e torturante.»

È con l'immagine di questa placida natura che volle celebrare il genio di Paul Cézanne; di colui cioè che lo aveva dominato nella sua arte degli anni giovanili. Ed è così che il monumento a Cézanne è stato uno dei momenti decisivi della sua attività artistica;

ARISTIDE MAILLOL: SCHIZZO (*fot. Librairie de France*).

a cui più lungamente ha pensato dedicandogli il meglio del suo talento. Questo corpo femminile pieno di vigore, simboleggia per lui la forza e la salute della tecnica di Cézanne, impostosi per la sua vitalità rinnovatrice. È inutile dire che l'idea di questa scultura non fu ben compresa, anzi non fu compresa affatto, perché tutti i monumenti commemorativi devono essere per il pubblico magniloquenti, e la sobrietà allontana. La città d'Aix-en-Provence, a cui era destinata l'opera di Maillol, esitò tanto lungamente prima di accettarlo, e le sue esitazioni furono così lunghe, che l'artista finì per scoraggiarsi; e sarà ormai a Parigi che il monumento potrà essere elevato.

La bellezza delle forme e dei volumi sedusse dunque Maillol in modo quasi esclusivo. Pochissimi sono i busti fatti da lui; né egli si ritrova nell'arte del ritrattista, mancandovi la gioia che si può provare nel modellar le masse delle carni, ed essendovi requisito essenziale la ricerca della rassomiglianza psicologica, tanto difficile da raggiungere, e propria di un'altra e tutta speciale sensibilità, come quella ad esempio di Charles Despiau.

Semplice come l'arte è la vita di Aristide Maillol, intieramente consacrata al lavoro. Giunto tardissimo alla scultura come abbiamo visto, egli ha portato nello studio della natura umana la coscienza di un operaio sano e dotato; quella che aveva rivolto alla esecuzione delle sue prime tappezzerie. Per lui del resto, tutto è degno d'interesse estetico: tornire un vaso è opera altrettanto degna di un artista, che modellare un torso. Il suo lavoro è fatto di continuità, di cocciutaggine quasi, per cui la curva della sua evoluzione artistica non conosce sbalzi, ma ha lo stesso equilibrio delle sue statue. Fra la foga romantica di un Bourdelle e le sottigliezze analitiche di un Despiau, le forme piene, di un volume tanto armonioso, di Maillol rappresentano una nota originale e saggia dell'arte moderna. Ed è innegabile che questa coscienza e questo robusto modellato hanno attratto e convinto fortemente gli artisti contemporanei. L'insegnamento fornito dalle sue opere, di cui ha approfittato perfino un pittore come Maurice Denis, ha guidato la giovane scultura francese. Essa gli deve il gusto dei volumi generosi e nello stesso tempo l'abbandono della mimica violenta, caratteristica della tendenza recente che li precede. Equilibrio e calma nella composizione sono gli elementi dell'opera di questo artista che più ci colpiscono: i più adatti alla scultura, che è sopratutto forma e volume e che attraverso la forma e il volume agisce più naturalmente. Lezione, questa, tanto alta e desiderata che quelli stessi che non si sono sentiti di accoglierla ne hanno subíto in qualche modo il benefico influsso pacificatore.

JEAN ALAZARD.

---

(1) OCTAVE MIRBEAU, *Aristide Maillol, Aux armes de France*, Société de Dilettantes, Paris, 1921.

(2) *Aristide Maillol*, par MAURICE DENIS, Editions Crès, Paris, 1925, p. 30.

(3) Secondo Mirbeau ciò che Rodin apprezzava di più nella scultura di Maillol era questo: « Essa non arresta il passeggero, perché chi passa non è mai attratto dal semplice e non si ferma che davanti a quanto afferra bruscamente la sua curiosità; e in Maillol nulla richiama mai la curiosità del frettoloso ».

(4) Notiamo che Aristide Maillol è stato molto studiato anche all'estero. Confronta massimamente il volume di ALFRED KUHN, *Aristide Maillol, Landschaft, Werke, Gespräche*, Seemann, Leipzig, 1925.

IL PROGETTO PORTALUPPI-SEMENZA PER SA[illegible]ORENZO E SAN CARLO

COMMENTI.

IL CONCORSO PEL PIANO REGOLATORE DI MILANO, d'una grande Milano con due milioni di abitanti, è stato concluso in soli otto mesi, e il primo premio di 150 mila lire è stato assegnato al progetto dell'arch. Portaluppi e dell'ing. Semenza; il secondo, di lire 100 mila, al progetto del Club degli Urbanisti, composto dagli arch. Alpago Novello, Buzzi, Cabiati, de Finetti, Ferrazza, Gadola, Lancia, Marelli, Minali, Muzio, Palumbo, Ponti e Reggiori; il terzo, di lire 50 mila, al progetto degli ing. Chiodi, Merlo e Brazzola. I concorrenti erano ventiquattro, con un insieme così imponente di piani, d'alzati, di studi storici, artistici e tecnici che di questo concorso si può dire essere stato il maggiore tra quanti da un secolo se ne sono fatti in Europa per la sistemazione edilizia d'una grande città. Ora spetta all'Ufficio tecnico del Comune coordinare quello che la Giuria ha trovato di

IL PROGETTO DEL CLUB DEGLI URBANISTI PER SAN SEBASTIANO E SANT'ALESSANDRO.

buono e di pratico nei progetti prescelti. Diamo qui le vedute della nuova sistemazione architettonica e stradale intorno a quattro delle più note chiese milanesi: San Lorenzo, Sant'Alessandro, San Sebastiano e San Carlo.

Nel progetto Chiodi è notevole la cura con cui ai nuovi centri suburbani è stato conservato un loro carattere singolare, senza soffocare la popolazione in casoni o casette simmetriche come hanno fatto tante città americane, inglesi e tedesche. Così fosse stato in tempo studiato un piano organico per la sfortunata Città milanese degli Studi, campionario ormai delle più misere aberrazioni dell'architettura, diciamo pure, italiana.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli e C.
Milano - Via Broggi, 19

Direttore Responsabile: Ugo Ojetti.

UNA TOMBA NAPOLETANA DEL MCCCXXIII.

Caterina d'Absburgo, figliuola di Alberto I imperatore d'Austria, vedova di Enrico III conte di Lussemburgo e poi moglie di Carlo duca di Calabria, morì a Napoli il 15 Gennaio del 1323. Nel successivo maggio, il duca di Calabria si mostrò premuroso di dar monumentale ricetto alla salma di sua moglie; e il 27 di quel mese apponeva il suo sigillo ad un diploma indirizzato ai vicari del regno di Sicilia in Roma, per avvertirli che si inviavano persone a sceglier ivi ed acquistare i marmi opportuni al monumento, i quali dovevano essere trasportati senza indugio a Napoli e senza impedimenti [1]. Par naturale che la scelta dei marmi (il loro taglio e la misura giusta) dovesse seguir la norma d'un disegno concreto in precedenza. Per tal fatto, e per ragioni stilistiche delle quali si tratterà più oltre, si potrà asserire che il monumento funebre sia databile dall'anno stesso della morte della duchessa di Calabria.

Cinque giudizi furono espressi su questa opera di marmo e di musaico, per la prima volta descritta dallo Schulz. Filangieri di Satriano la pensò lavorata, nelle sue parti, in Roma da seguaci della tradizione cosmatesca. Bertaux la disse opera prima di Tino di Camaino in Napoli. Venturi la ascrisse ai seguaci di Tino, cronologicamente posponendola alla tomba di Carlo di Calabria in Santa Chiara, opera di quel maestro, compiuta nel 1332. Rolfs, tentando d'accordarsi col Venturi e col Bertaux, la definì repertorio di manufatti vari, se pur diretta dalla maestrìa di Tino. Io, infine, incidentalmente parlandone in un capitolo sui marmi trecenteschi in Santa Chiara di Napoli, la distaccai nettamente dall'influsso e dall'attività di Tino, ponendola in istretta ed immediata relazione con la scuola pisana di Giovanni [2]. Or io non scrivo questa nota per sostenere e avvalorare il mio giudizio avverso le opinioni altrui. Non è questo che importa. D'altra parte, il gioco delle attribuzioni al quale ci abbandoniamo talvolta con infantile spirito guerriero, mi fa pensare, e specialmente in questo caso, a una gustosa parabola buddista ove si narra di un re, che avendo chiamato alcuni ciechi nati intorno a un elefante, ed avendoli invitati a toccare una parte di quel corpo, chiese loro di qual foggia fosse la monumentale bestia. «È come le colonne» dissero i ciechi che ne toccarono le zampe; «come un cacciamosche» dissero quelli che ne toccarono la coda; «come manico d'aratro» dissero gli altri che ne toccaron la proboscide; e così di seguito. Scrivo dunque sul meno conosciuto, sul meno studiato, sul mai finora fotografato monumento trecentesco in Napoli, — che fu anche il più nobile tra gli altri, se non il più grandioso, — giacché quel semplice riferimento delle sue sculture alla scuola di Giovanni Pisano non soddisfa me, né potrà soddisfare chi lo consideri nell'eccellenza della sua tettonica, nello splendore profuso dei suoi musaici poligonati, nelle meditate sue parafrasi di tecnica criselefantina.

Abrasa nelle dorature, depauperata di gran parte dei suoi mosaici multicolori, annerita nell'alto per effetto di un incendio,

ancora afflitta dalle murature grezze che dopo il terremoto del 1731 la circondarono con aderenza, la tomba della prima duchessa di Calabria ci appare tuttora nel posto della sua collocazione originaria. Costruita nel vano della prima arcata dell'abside francese e dugentesca di San Lorenzo, tra il vasto coro poligonale e l'ambulacro che lo abbraccia, essa è visibile, a differenza degli altri monumenti similari, di fronte e da tergo; e, liberata dall'ingombro delle suddette murature, sarebbe anche visibile, benché di sbieco, nelle due fiancate. Il ristretto vano dell'arcata absidale impose al sepolcro una forma preminentemente allungata in senso verticale, accresciuta dalla notevole accentuazione delle forme gotiche nell'ombracolo del baldacchino. Si può ammettere che questo tipo di edicola isolata venisse genericamente dedotta dai baldacchini funebri arnolfiani di Roma e di Viterbo. Ma, mentre Arnolfo sovrapponeva timpani triangolari all'aggiorno degli archi acuti inquadrati da cornici rettilinee, l'architetto della tomba di Caterina d'Austria risaliva a modelli di più schietto goticismo (a quel grazioso portale di parrocchia francese di provincia, per esempio, ch'è in Sant'Eligio a Napoli) per inscrivere direttamente le arcate acute dell'ombracolo in frontoni rettilinei, affiancati da pinnacoli che fingono edicolette gotiche su basi parallelepipede. Non sappiamo se una siffatta struttura architettonica fu anticipata in sepolcri napoletani d'epoca anteriore; ma, nell'incertezza dei dati storici, si può fissare in essa il prototipo dei baldacchini funebri di Tino. In questi, tuttavia, il frontone a cuspide costantemente nasconde alla veduta il tetto depresso e slargato della cappa. Nella tomba di Caterina, invece, per quanto i frontoni abbiano sviluppo senza confronto in senso verticale, lasciano apparire nell'alto la salienza del tetto a foggia di piramide quadrangolare, adorna di fogliame accartocciato lungo le sue coste. Di fogliame diverso, trilobato, s'adornano i lati ascendenti dei frontoni riempiti di mosaico [3]. Le arcate dell'ombracolo, leggermente depresse rispetto al *tiers-point* caratteristico del gotico francese, s'appesantiscono per incorniciatura di larghe fasce lavorate a rilievi di sapore arcaico. Nella parte postica del monumento, l'incorniciatura dell'arcata è costituita da una serie di formelle quadre riempite di mosaico tra il risalto marginale e la rosa di quattro petali che v'è scolpita in centro (*pag. 203*). Nella zona frontale, invece, l'analoga incorniciatura dell'arcata reca il rilievo d'un tralcio che si svolge secondo la linea continuativa di una S, per circoscrivere, in ciascuna sua voluta, una foglia vitacea su fondo di mosaico: vecchio motivo bizantino, largamente diffuso nella scultura dell'età romanica e qui goticamente interpretato nel mosso rilievo delle foglie (*pag. 204*). È da notare infine, che nella parte postica l'arcata della cappa è fatta cieca da una lastra marmorea scolpita a rilievo di figure dall'una e l'altra banda. Nella zona interna essa lascia apparire il Redentore benedicente in cattedra, chiuso in aureola a mandorla, adorato da due angioli che gli affidano la principessa genuflessa (*pag. 206*). Nella zona esterna essa presenta la composizione giottesca di san Francesco ricevente le sacre Stimmate nel sasso della Verna (*pag. 205*).

NAPOLI. CHIESA DI SAN LORENZO: TOMBA DI CATERINA D'AUSTRIA (PARTE POSTERIORE). (*fot. Spinazzola*).

La massività dei fogliami rampanti, i rilievi scolpiti salienti su campi di mosaici multicolori, le pesanti incorniciature degli archi leggermente depressi e trilobati e l'occlusione dell'arcata postica del baldacchino, danno a questa zona superiore del sepolcro una qualche gravezza di struttura in gustosa contraddizione architettonica con l'accentuato sviluppo delle forme salienti e cuspidate. E sì che l'organismo della tomba ci esprime, nell'interezza della sua struttura, un rapporto proporzionale tra *gravame* superiore (ombracolo del baldacchino) e *resistenza* sottoposta (colonne di sostegno) che soddisfa abbastanza il nostro senso architettonico mediterraneo.

Il senso della saliente resistenza mirabilmente s'esprime nella struttura a spira delle quattro colonne che reggono l'ombracolo. I rilievi spirali di ciascuna son formati da tre tori congiunti da due listelli a spigolo; e la costante energia con la quale furono lavorati è tale da farceli apparire come fasci di grosse corde, fortemente compresse ed agilmente avvolte intorno ad un sottile

L'OMBRACOLO DEL BALDACCHINO: LATO ANTERIORE.
(*fot. Spinazzola*).

fusto cilindrico scintillante di luci d'oro nella policromia smaltata delle sue tessere musive. Non i sostegni dell'arca (come nei sepolcri di Tino e dei suoi seguaci in Napoli) ma queste quattro colonne sono qui poggiate su dorsi di leoni accovacciati. Non pacifici leoni, ma vere belve; e, rifacendo un motivo bestiario del pulpito di Pisa, si volgono ruggenti e minaccianti, mentre artigliano la preda: una ecora ed un grifone, un'antilope ed un Tre di essi, diversi nella fattura del muso, simiglianti in quella flaccida della criniera, non sono opere d'arte. Ma il quarto, studiato su esemplari di scultura classica, è certamente lavoro di maestro: mirabile nel profilo della testa, nella felinità dell'espressione, nella modellatura della giubba a riccioli giranti, a riccioli disciolti in ondulata e gonfia fluenza di pelame folto.

Per quella spiccata tendenza a crear dissimiglianze tra elementi tettonici simmetrici di una struttura, che fu di gusto peculiarmente medioevale, diversi ed affini furon qui lavorati i capitelli, con ordine doppio di fogliame nelle quattro facce. In due di essi, i due ordini di foglie si dispongono in tre ciuffi per ciascuna faccia;

L'OMBRACOLO DEL BALDACCHINO: PARTE POSTERIORE.
(*fot. Spinazzola*).

ma essenzialmente diverso vi appare il lavorìo subìto dalla fronda. Nell'uno i ciuffi vegetali spessi ed opimi formano cartocci arrotondati; nell'altro la fronda si slega, si smuove e si raggira con gusto di rilievo gotico. Nel terzo capitello l'ordine inferiore degli acanti compone uno spesso ed ininterrotto anello intorno la campana, mentre l'ordine superiore si dispone in doppia voluta ionica per circoscrivere fioroni. Non acanti, ma felci accartocciate adornano il quarto capitello: quattro ciuffi arrotondati nell'ordine inferiore, con fioroni nel mezzo; due ciuffi simili alle estremità dell'ordine di sopra, nascenti da volute che partono da una testina muliebre, arrotondata nel volto e sorridente (*pag. 207*). Si potrebbe pensare, per la presenza di questa maschera ridente tra le foglie, ai capitelli fiorentini attribuiti a Bono da Pistoia; ma è chiaro che più diretti modelli allo scultore dovettero essere i capitelli pugliesi del XIII secolo sovrapposti alle tortili colonne cosmatesche che Federico II fece trasportare dal Lazio a Santa Maria presso Casteldelmonte, e che Roberto d'Angiò fe' trasfe-

L'OMBRACOLO DEL BALDACCHINO: INTERNO DELLA PARTE POSTERIORE. (*fot. Spinazzola*).

rire in Santa Chiara di Napoli nel 1317: capitelli di scultura pugliese (e non toscana, come parve al Bertaux) i quali furono anche imitati nel sepolcro di Carlo di Calabria in Santa Chiara, da quel povero scalpellatore al servizio di Tino, che, schiacciando grossi nasi in volti arrotondati, modellò le figure sul fronte del sarcofago nel monumento per Maria di Valois. Tra i larghi pulvini quadri e le agili colonne colorite, v'è finezza di intaglio in questi capitelli, potenza di aggetti e di risalti, varietà compiaciuta nel lavorìo della fronda corposa e folta. E v'è, sopra tutto, quella profonda coscienza del valore decorativo d'una piena massività fogliacea, che si palesa nel bassorilievo delle Stimmate e, con più vivo accento, nei sostegni dell'urna sepolcrale.

Con dissimiglianza da similari elementi costruttivi destinati ad un eguale ufficio nei sepolcri del Trecento, questi sostegni furon pensati come due coppie di tronchi arborei ravvolti da fiori e da fogliame folto, quasi elementi parietali d'una pergola. A ciascuna coppia dei frondosi tronchi, su basi di semplice sagomatura, adorne d'un campo rettangolare di mosaico, s'addossa una figura di Virtù. Le figurazioni statuarie delle Virtù cardinali e teologali, messe a reggere un'urna di sepolcro, costituirono un motivo peculiare ai riti funebri angioini: espressione plastica dello spirito di un'epo-

UN CAPITELLO DEL BALDACCHINO. (*fot. Spinazzola*).

ca feudale, dell'orgoglio dei re che sé medesimi esaltavano al cospetto della morte, attribuendo al defunto familiare una rinnovata dignità sovrana fra le astrattezze del mondo ultraterreno. Qui, non le Virtù cardinali delle tombe di Maria d'Ungheria e di Carlo di Calabria, opere di Tino, ma due delle Virtù teologali come espressioni di laude per la defunta principessa: la Carità, che è segno di umana gentilezza; la Speranza, che è senso di umiltà. La prima non reca coppa o cornucopia fiammante tra le

UN SOSTEGNO DEL SARCOFAGO CON LA FIGURA DELLA SPERANZA. (*fot. Spinczzola*).

mani, ma il segno dell'ardore s'aderge, come eretta ciocca di capelli, su la sua vasta fronte; e, com'ella solleva ambo le braccia a reggere il sarcofago, due bimbi seminudi s'aggrappano ai fusti vegetali e alla sua veste (*pag. 209*). Mentre la Carità volge lievemente la testa verso il lato anteriore della tomba, la Speranza, che le è di contro, vi si volge di tre quarti con l'intero corpo. Reca un fascio di fiori su l'avambraccio de-

UN SOSTEGNO DEL SARCOFAGO CON LA FIGURA DELLA CARITÀ. (*fot. Spinazzola*).

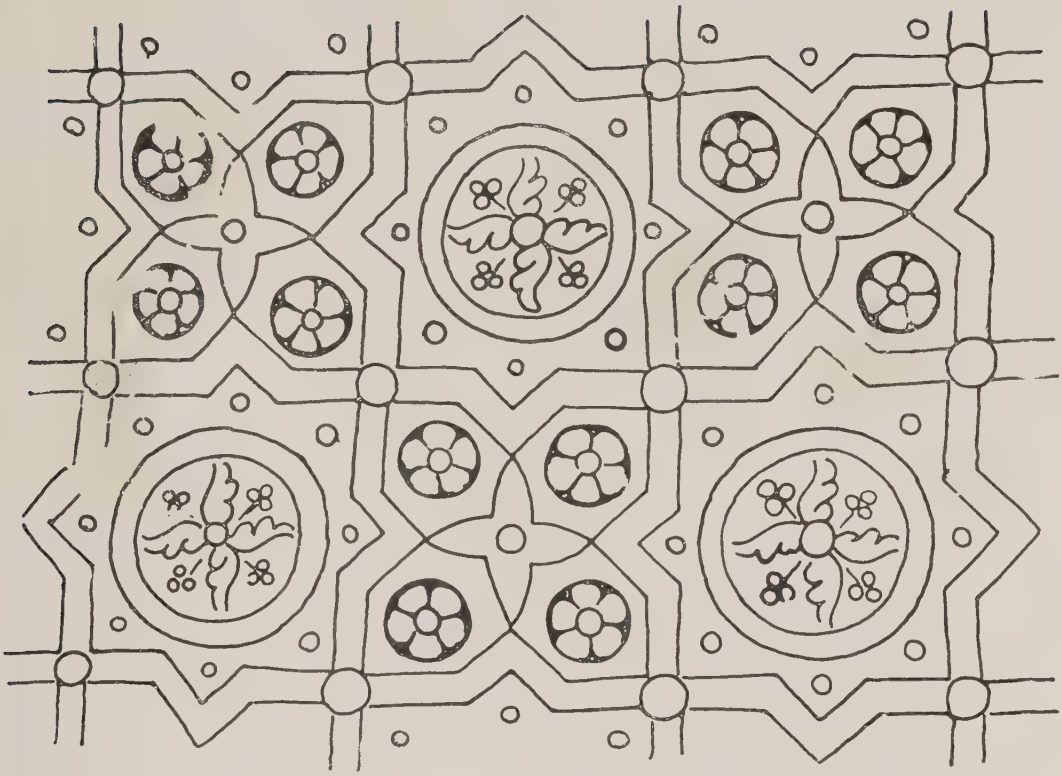
stro, solleva la mano sinistra a reggere il sarcofago, e, per lo sforzo, par che un poco si pieghi su le sue ginocchia (*pag. 208*). In verità, con le loro braccia sollevate, le due Virtù non compiono sforzo di sostegno ma gesto di canefore sopra gli sfondi erbosi. Su le palme supine delle loro mani magre ed allungate, la cassa funebre, decisamente discostandosi dai modelli dell'antica scultura sepolcrale, è così stretta e bassa da poter contenere con esattezza avara la salma della principessa nel pannoso fasto del suo paludamento araldico. Su la sua parte postica sono scolpite in medaglie le immagini della Pietà, parafrasate dalla triade francescana su l'opposto fronte. Fuor delle cornici e delle immagini, tutto fu qui pensato come campo a fasto di colore: il fondo delle medaglie, gli spazi circostanti, le interposte losanghe curvilinee che recavano dipinti sotto vetro gli emblemi della casa angioina e della casa d'Austria. Nel 1585 lo storico Summonte narrava che su l'avello di San Severino in Duomo, scolpito nel 1315 per l'arcivescovo d'Ormont, il coperchio recava a margine le statue erette dei quattro Evangelisti. Qui, con ordinamento analogo, san Paolo e san Luigi di Tolosa, santa Caterina d'Alessandria e santa Elisabetta d'Ungheria, vegliano la salma; ed i profili sereni delle loro teste han risalto su l'opima decorazione fogliacea dei quattro capitelli che reggono l'ombracolo (*pagg. 216-217*). L'immagine statuaria della salma fa scarso volume su la cassa, quasi stiacciata di sotto la stesura dei suoi panni. Ha corona gigliata su la fronte, sovrapposta ad un panno che le discende su le spalle come nelle Madonne coronate di Giovanni. L'ampio mantello, chiuso sul petto da una fibula crociata, gira a mezzo le braccia e lungo i fianchi per avvolgersi ai piedi e rendere visibili le lunghe mani incrociate sul grembo e la ricca tunica spianata su le gambe. Qui lo scultore adoperò la sua massima finezza di lavoro. Lasciò che lievemente la testa si reclinasse su la spalla, e che sotto il suo peso il guanciale s'avvallasse per comentare, con un cavo di penombra tenue, la penombra più forte che la luce impercettibilmente dipinge su la guancia reclinata. Nella fronte sottoposta alla corona, nelle palpebre spente, nel naso esile e dritto, lo scultore lasciò deliberatamente qualche sottile tratto di rigidità formale; ma la modellatura dell'alto collo appena teso e girato dice la grazia che è nell'abbandono di quella testa reclina sul guanciale. E di tal finezza, di tal resa sintetica, è la modellatura del mento arrotondato e delle guance, che noi, di poco spostando il nostro punto di veduta, costantemente la sentiamo realizzata in un ovale sì dolce che la nostra mano è sicuramente indotta alla carezza (*pag. 211*). Se noi consideriamo questa immagine di morta e il volto della Carità sentiamo che tra l'una e l'altro non v'ha divario di scultura; ma sentiamo altresì che fu diverso l'animo dello scultore nel comporre una maschera muliebre a quella astrattezza teologale, e nel raffigurare, con la calma pesante della morte, un volto che effettivamente fu immagine di vita. E nulla tralasciò per il più fine decoro della statua. Intrecciò sottilmente i tratti dell'incurvata croce che forma cupolino alla corona; diede morbidezza alle trecce dei capelli raccolti su la nuca, sotto la molle benda cadente su

LATO ANTERIORE DEL SARCOFAGO. (*fot. Spinazzola*).

GRAFFITI DEL GUANCIALE SUL SARCOFAGO.

le spalle; e, senza soluzioni di continuità, compose squisitezze di disegno ornamentale a fingere broccati nel guanciale, nel manto e nella tunica. Di siffatti graffiti dò qui la riproduzione esatta (*pagg. 212-213-215*), poiché nelle sculture e nei dipinti del Trecento non è da trascurare quel che vi si palesa come preannunzio o riflesso dei prodotti di un'artigianeria di tecnica affinata, che dell'oggetto d'uso faceva un'opera dell'arte e l'arte rendeva intrinseca alla vita.

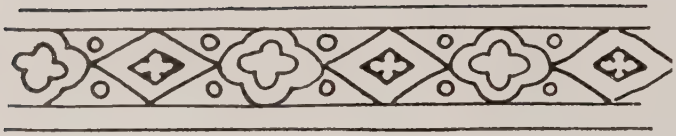
Penso che le riproduzioni fotografiche mi possan dispensare dal tentativo di convincere chi legge della serrata connessione ch'è fra le sculture figurate della tomba ed i modelli che, da Pisa a Siena, Giovanni Pisano lasciava ai suoi seguaci. La statua di san Paolo, con quel sereno ad austero volto sotto le grandi ciocche raggirate dei capelli, si presenta come diretta filiazione dei Profeti scolpiti da Giovanni; san Luigi di Tolosa e santa Elisabetta mostrano, nei loro profili rispettivi, i modi di uno scultore ch'ebbe consuetudine con forme analoghe alla Madonna del C[illegible] gentile volto giovanile di santa Caterina ha [illegible]attere da quella leggera obliquità degli occhi, la quale, più che altrove, si nota nella Carità scolpita dal maestro. La foggia dei panneggi orlati a margine è ricalcata di su i modelli di Giovanni, con lembi giranti, con pieghe arrotondate sui fianchi, con ampi tratti trasversi; ma palesa una trattazione di stoffa più greve di quella che Giovanni finse ad ammantare la snellezza delle animate sue figure, e, con essa, una spic-



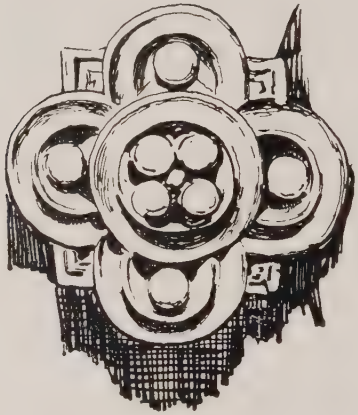
GRAFFITI SUL MANTO DI CATERINA D'AUSTRIA.

cata tendenza dello scultore della tomba ad ampliar le forme, ad attenuare il goticismo del maestro. V'è, nella fattura dei volti, da notare un lavorìo meno addentrato ed incisivo di quello che dà carattere alle persone di Giovanni; ma squisitezze di espressività formale son da cogliere a tratti in tutte le sculture della tomba. Così la grazia lineare che dà vita all'avambraccio della Speranza sotto il peso dei fiori; la cadenza, nella figura stessa, del manto che dal ginocchio discende mollemente e trasverso su la base; la mano sinistra di san Paolo e la destra di santa Elisabetta; la squisitezza dell'angelo che a pie' del Redentore incrocia le braccia sul suo petto, e la delicata vivacità che il movimento dei panni porge alla sua genuflessione; lo slancio estatico ch'è nella figura del Serafico nell'atto di ricevere le Stimmate.

È da notare inoltre che l'immagine della duchessa di Calabria, sì dolcemente distesa sul ricettacolo della sua salma, era la parafrasi d'una statua criselefantina. Dorata la corona e la benda che ne discende su le spalle; dorata la stoffa del guanciale con trasposizioni e deduzioni da elementi bizantini di disegno; dorata la tunica ad ornati di Francia, ove i fioroni a foglie torte giranti han riscontro in chiavi di volta d'architettura gotica; dorata la stoffa francese del mantello pesante ove il disegno stellato ha



BORDO E FIBULA SUL MANTO



DI CATERINA D'AUSTRIA.

tratti di riscontro col piviale argenteo del famoso busto di San Gennaro, che orafi di Francia lavorarono in Napoli tra il 1304 e il 1306; dorata, infine, la grossa fibula che quel mantello appunta e chiude a sommo del torace, opera anch'essa d'oreficeria francese (*pag. 214*). E, in candore di marmo, non altro che il volto, il nudato collo, le mani raccolte in grembo. Possiamo bene immaginare la dolce caldura luminosa che s'effondea da tutto quell'oro su quei marmi, per addolcirli in tonalità d'avorio; e come, d'altra parte, l'aurea lucentezza di quelle finte stoffe lussuose s'attenuasse, semispenta a tratti, per la continuità degli ornati incisivamente approfonditi nella pietra [4]. Marginati d'oro sono tuttora, a brevi tratti, i panneggi dei quattro santi che vegliano la salma. Tracce di doratura sono ancora visibili negli accessori od attributi di quelle medesime figure, e nei nimbi pieni delle immagini che formano le sacre triadi sui fronti del sarcofago, e nelle ali di cherubino che recano l'immagine di Cristo sulla croce alla visione del Serafico. Smagliante di doratura rabescata, infine, appariva il manto di Gesù benedicente, adorato dagli angeli, in campo diffuso e variato di mosaico. Mosaici per ovunque, con splendidezze d'oro: nelle colonne, nei frontoni, nei pinnacoli del baldacchino; e in ogni campo di rilievo vegetale o figurato nel baldacchino stesso e nel sarcofago. Sono mosaici geometrizzati di tipo bizantino, con preminenza di forme stellari in poligoni di foggia variatissima, composti secondo le norme d'una rara e squisita sensibilità pittorica nelle localizzate combinazioni di tessere policrome. Tessere d'oro più vivacemente splendono nei campi che compongono sfondo di colore a rilievi candidi di marmo: stelle d'oro a sei raggi su l'azzurro nel bassorilievo delle Stimmate; e stelle d'oro a quattro punte, campite in altrettanti esagoni, fra tessere

GRAFFITI SU LA TUNICA DI CATERINA D'AUSTRIA.

verdi, cilestrine e paonazze, nei medaglioni del sarcofago. Ma nella lunetta rispondente al bassorilievo delle Stimmate, poi che tutto d'oro vi fu fatto il manto di Gesù benedicente, le tessere d'oro vi sono effuse con probità premeditata, in alternanza a tessere paonazze; e la decorazione a stelle è fatta di bianche tessere in campo di poligoni azzurrini.

Se noi consideriamo quel che la statua della defunta può significare, come traduzione o parafrasi in marmo e doratura di ciò che fu la preziosissima scultura greca in oro ed in avorio, — se consideriamo con essa la profusione di questi mosaici evocatori di stoffe bizantine, ed il precisato ufficio che fu loro dato in rapporto ai rilievi di marmo e alle marmoree cornici architettoniche, — la tomba della prima duchessa di Calabria ci dovrà apparire quale vivace inserzione della scultura di Toscana in una composizione decorativa suggerita da un superstite senso di grecità locale. Senza timore di disturbare alcuno, adopero qui questa parola suggestiva; e non soltanto per allusione al bizantinismo radicato in queste terre che furon parte della Magna Grecia, ma per rammentare quel che nell'arte campana può essere tenuto come riflesso estremo e depauperato dell'antica tradizione greca, circa i rapporti tra la scultura e un ambiente di colore. Poiché, dopo tutto, non

SANTA CATERINA E SANT'ELISABETTA, SUL COPERCHIO DEL SARCOFAGO. (*fot. Spinazzola*).

SAN PAOLO E SAN LUIGI DI TOLOSA, SUL COPERCHIO DEL SARCOFAGO. (*fot. Spinazzola*).

bisogna dimenticare che ricondurre mentalmente una scultura greca nell'ambiente architettonico che fu suo proprio, significa, assai spesso, ricondurla in un ambiente di colore che le terrecotte architettoniche di Pesto e di Metaponto possono suggerire alla nostra immaginazione evocatrice.

La sostituzione delle forme architettoniche e scultorie del medioevo a quelle dell'architettura e della scultura classica, dal colorismo bizantino alla più semplice policromia delle terrecotte tettoniche di Grecia, non vale a mutare il significato del rapporto estetico fissato una volta tra scultura marmorea e ambiente di colore. Il quale, per altro, dovette avere nella Magna Grecia uno sviluppo pratico più largo che nella Grecia propria. Il fatto che quella stessa concezione estetica, mantenutasi nei secoli come le forme e le formule di un rito, si ritrova in atto in una tomba principesca del 1323, con elementi di scultura pisana ed espressioni di goticismo architettonico, non vale soltanto a determinare il carattere di quell'opera monumentale ed a illuminarci su la squisitezza artistica di chi la costruì; ma vale sopra tutto a gettare un barlume di chiarezza su l'oscura istoria della scultura napoletana innanzi che le giungesse la maestrìa di Tino. Dopo il sarcofago arnolfiano di Filippo Minutolo, morto nel 1301, la tomba di Caterina d'Austria è difatti la sola testimonianza di quel che fu la scultura napoletana in quel periodo primo del Trecento. Non ci sembra credibile in verità, che il suo scultore le desse, in uno schema gotico, il carattere generico d'un monumento di tradizione medioevale, se ciò non gli fosse stato suggerito da arcaiche sopravvivenze da lui trovate in terra di Campania. Che tali sopravvivenze esistessero in Napoli innanzi il 1323 e nei successivi decenni di quel secolo, si può trarre, d'altronde, da più dati di fatto. Del 1301 è il paliotto di altare della Cappella Minutolo nel Duomo, graffito con figure di carattere bizantino in traduzione cavalliniana; e con tal gusto di bizantinismo, che gli occhi delle figure stesse vi sono espressi con semisfere di pasta vitrea emergenti sul piano della pietra. Trecentesche, e di schietto sapore arcaico, son le coppie di colonne a spira, riempite di vegetazione vitacea negli incavi, collocate a reggere un architrave neoclassico del XVIII secolo nella porta dell'oratorio delle Clarisse in Santa Chiara. Trecentesco è l'antico altare della stessa Santa Chiara, con colonnette e capitelli a decorazione bizantina sotto gli archetti acuti trilobati. E proprio in un marmo dei primi anni del XV secolo, nel superstite fregio della porta di Santa Maria di Mezzagosto, noi ritroviamo, tra ovoli e dentelli, i fregi vegetali arcaicizzanti che, di poco variati, si vedono nelle arcate della tomba di Caterina d'Austria. Senza dubbio, nei primi decenni del Trecento, tali sopravvivenze d'altri tempi, mescolate ad apporti di scultura toscana, dovevano avere il valore istesso che nella mentalità di un autodidatta assumono elementi confusi di coltura. Un autodidatta che non sappia trarre da sé medesimo la forza necessaria a dominare gli elementi acquisiti della sua coltura, è, più di chiunque altro, disposto a subire il tirannico dominio di un maestro sopraggiunto. Funzione regolatrice di maestro avrebbe potuto compiere, per la scultura na-

poletana nel Trecento, l'ignoto autore della tomba smagliante di Caterina d'Austria. Ma forse il suo soggiorno in Napoli fu di durata breve; ché certo, prima e dopo il 1323, noi non troviamo traccia d'altri suoi lavori o di influsso esercitato su scultori indigeni. Egli lasciò che Tino di Camaino assumesse incontestato potere di maestro in Napoli. Lo spirito di Tino non ebbe alcuna adesione a ciò ch'era tradizionale, e non ancora morto, in terra di Campania. Egli fu anzi cieco distruttore delle attardate tradizioni decorative medioevali, che, nell'opera del suo anonimo predecessore, s'ebbero una consacrazione nuova e l'ultimo splendore.

ALDO DE RINALDIS.

---

(1) Pubblicato dal CAMERA, *Annali delle Due Sicilie*, II, p. 287, e poi da G. FILANGIERI DI SATRIANO, *Documenti per la storia, le arti, le industrie delle Provincie napoletane*, II, p. 135, con qualche inesattezza corretta da E. BERTAUX, *Santa Maria Donnaregina*, p. 131.

(2) E. F. SCHULZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unter-Italien*, III, p. 32; G. FILANGIERI DI SATRIANO, Op. cit., II, p. 134; E. BERTAUX, Op. cit., p. 131; e in *Histoire de l'art par André Michel*, II, 2, p. 605; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IV, p. 277; W. ROLFS, *Neapel*, II, p. 97; A. DE RINALDIS, *Santa Chiara*, p. 107.

(3) Nei frontoni del baldacchino i campi a mosaico circondano formelle trilobate con la figurazione della Madonna col Bambino (nella parte anteriore della tomba) e dell'Agnello mistico (nella parte posteriore). La Madonna è di schietto tipo pisano; ma l'Agnello, con pelame rappreso in ciuffi ben distinti tra di loro, palesa una fattura arcaica e grossa, dovuta probabilmente a un aiutante indigeno.

(4) La doratura della statua dovett'essere raschiata a scopo lucrativo: non tanto accuratamente, tuttavia, da non lasciarne apparire le tracce sicurissime. Questa dorata immagine è senza riscontro nei sepolcri napoletani del Trecento. Tino di Camaino usò dipingere in azzurro araldico i manti delle sue statue funebri constellandoli di gigli d'oro.

(5) Che Tino di Camaino non sia stato il primo introduttore della scultura di Toscana a Napoli è dimostrato da vari dati di fatto, oltre che dalla tomba di Caterina d'Austria. Il Vasari, che ebbe agio di vedere in Duomo i sepolcri che Carlo II fece costruire, nei primissimi anni del secolo XIV, per suo padre Carlo I d'Angiò e pel suo primogenito Carlo Martello, li disse d'un discepolo di Nicola Pisano, che in essi « imitò forte la maniera del suo maestro ». Nicola da Montefonte, seguace della scuola pisana lavorava a Benevento nel 1311 alla ricostituzione degli antichi amboni della cattedrale; ed è forse di sua mano la statua di san Bartolomeo che si conserva nella cattedrale stessa. Nel 1314, uno scultore indicato come Ramulus de Senis veniva inviato da Bartolomeo di Capua ad Orvieto, per ivi assoldare lavoratori di marmi e di mosaici.

NUOVE TESTIMONIANZE DI DELLO DELLI.

Nell'« Arte di Andrea Mantegna » Giuseppe Fiocco riassume quanto siamo oggi in grado di sapere sul misterioso Dello di Niccolò Delli; il quale, nato nel 1404 a Firenze, a 23 anni andò a Venezia ove rimase fino al 1433 e donde si recò in Ispagna; ivi, tranne un breve soggiorno a Firenze tra il 1446 e il 1449, si suppone dimorasse fino alla morte poiché vi si trovava ancora nel 1465 ricco di sostanze e di onori guadagnati alle Corti di quei Re, destando l'invidia dei suoi tanto maggiori e meno fortunati compatriotti.

Di tutta la sua attività l'unica opera che gli si può fondatamente attribuire è la decorazione dell'abside del Duomo vecchio di Salamanca commessagli nel 1445, che egli fasciò nella conca con cinquantatré tavolette narranti con ricca novità di episodi la storia

di Cristo e frescò nel catino col Giudizio Universale e sulle pareti con diverse storie delle quali una sola molto guasta si riaffaccia di sotto l'intonaco.

Questi dipinti manifestano chiaramente un fondamento stilistico fiorentino temperato d'influenza umbro-lombarda con precise impressioni veneziane di architettura e borgognone di tipi e di foggie.

Finora non era stato possibile far conoscere di quelle storiette se non la piccola e scadente riproduzione di tre di esse, tolta dal Bertaux; ma siccome ho avuto la fortuna di ricevere dalla cortesia di Don Manuel Gomez Moreno professore all'Università di Madrid una fotografia un po' più grande e più chiara, di un altro reparto, figurante lo Sposalizio della Madonna, ho creduto bene pubblicarla al più presto affinché tutti gli studiosi se ne possano giovare, in attesa che venga alla luce qualche pubblicazione completa e definitiva dell'intero ciclo, così importante per la storia degli scambi artistici europei al principio della rinascenza.

Chi osserva questa riproduzione si renderà facilmente conto della giustezza di quanto ho detto più sopra.

L'impostatura prospettica, il modo di raggruppare e di atteggiare le figure, le forme dei volti, delle mani, dei drappeggi sono quelle dei fiorentini dell'epoca di transizione dal tre al quattrocento che seguono Lorenzo Monaco o meglio, come credo, lo Starnina, quest'altro fiorentino vissuto in Spagna qualche decennio innanzi; il quale doveva aver portato seco tornando in patria molte caratteristiche dell'arte borgognona dominante in quei paesi, concorrendo ampiamente a quella particolare internazionalizzazione dell'arte fiorentina così differente dal resto d'Italia. Si sente in questo dipinto come Dello appartenga alla medesima classe di ritardatari più o meno impenitenti e inveterati nel goticismo, a dispetto delle conquiste del rinascimento classico, alla quale si formarono Mariotto di Nardo, Bicci di Lorenzo, Rossello di Jacopo Franchi, il così detto Maestro del bambino vispo, Giovanni dal Ponte, nonché lo stesso Ghiberti nelle vetrate del Duomo.

Più giovane però di questi, quando nel 1423 si fermò a Firenze Gentile di Fabriano per dipingervi i due capolavori oggi agli Uffizi, Dello ne rimase fortemente impressionato e sembra in conseguenza essersi voluto accostare a Masolino l'unico fiorentino colpito fondamentalmente dal grande Umbro. Forse Dello, se fosse rimasto a Firenze, essendo dotato di vivacità di spirito e d'immaginazione avrebbe finito per associarsi anche lui al movimento ascensionale. Invece la lunga permanenza a Venezia, in un ambiente ritardatario e dominato dall'arte di Gentile e del Pisanello, lo costrinse vieppiù nella sua veste antiquata ed eclettica, mediante la quale egli riuscì, ciò nonostante, a trasfondere alcunché di realistico e di vivificante in quelle scuole fino allora refrattarie a ogni innovazione.

Nel nostro dipinto i ricordi di Venezia sono palesi; l'architettura a balconi marmorei e a merlatura orientale vi è riprodotta con quel senso prospettico non perfettamente determinato che si riscontra nei dipinti veneziani derivati dall'influenza della scuola di Altichiero e da quella di Gentile da Fabriano, fondamento agli ulteriori perfezionamenti di Jacopo Bellini.

Quanto all'influsso ispano-borgognone,

DELLO DI NICCOLO' DELLI: SPOSALIZIO DELLA MADONNA.
SALAMANCA, VECCHIA CATTEDRALE

PRIMITIVO VENETO: MARTIRIO DI SANTA LUCIA. - BERGAMO, ACCADEMIA CARRARA. (*fot. Ist. Arti Grafiche, Bergamo*).

PRIMITIVO VENETO: MARTIRIO DI SANT'APOLLONIA. - BERGAMO. ACCADEMIA CARRARA. (*fot. Ist. Arti Grafiche, Bergamo*).

SALAMANCA, VECCHIA CATTEDRALE: L'ALTARE MAGGIORE CON LE PITTURE DI DELLO DELLI.

essa si manifesta più che altro in certi tipi e conformazioni di teste, che tendono alla caricatura, in certi atteggiamenti gotici, nel gusto delle acconciature più nordiche che orientaleggianti, e specialmente in certe relazioni di colori. Il talento di Dello era di riflesso, onde il contatto continuo con un'arte dominata dal gusto nordico non poteva non trasformarlo.

Durante il suo soggiorno fiorentino, quando Paolo Uccello lo ritrasse nel Chiostro verde, Dello trovò l'ambiente completamente trasformato in umanistico; Brunellesco, Donatello, Fra Filippo, Andrea del Castagno bandivano già per tutta Italia la loro crociata travolgente contro il goticismo. Se Dello ne tornasse impressionato non siamo al caso di poter determinare, visto che la scarsezza e

SALAMANCA, VECCHIA CATTEDRALE: LE TAVOLE DI DELLO DELLI SULL'ALTAR MAGGIORE.

debolezza delle riproduzioni di questo suo unico ciclo rimasto non compensa la difficoltà di conservare la memoria di tante piccole e complicate storielline. Le pitture di Salamanca, iniziate nel 1445, forse non le potè terminare che dopo il ritorno da Firenze; e alle ultime impressioni fiorentine si potrebbero in tal caso attribuire quei pochi ricordi Masacceschi di qualche scena meno nordicheggiante della nostra, ove si notano atteggiamenti e raggruppamenti più sobrii e più monumentali, drappeggi più classicheggianti, risalti di illuminazione e morbidezze di chiaroscuro.

Qualche impressione fiorentina di ampiezza e di rilievo chiaroscurale si ritrova nella stessa Spagna in pitture di poco posteriori a queste di Dello, come ad esempio in talune parti del magnifico «retablo» di stile provenzale della Cattedrale di Leon, al

quale lavorò un tale «Nicolas Français», innovazioni facilmente dovute a qualche relazione con l'arte di Dello, cui erano state erroneamente attribuite dette opere.

Il motivo per cui interessa particolarmente in questo momento la pubblicazione della nostra tavola è il rapporto, che essa presenta con certi dipinti di scuola veneziana del primo quattrocento, che si trovano all'Accademia Carrara di Bergamo e nel Museo Civico di Bassano, tre martirii di Sante pubblicati dal Fiocco nell'opera sopra citata come attribuibili interrogativamente a Dello, mentre altri li ascrivono alle scuole di Jacopo Bellini o di Antonio Vivarini.

Meglio che non i reparti già pubblicati, questo Sposalizio indica spiccatamente tali relazioni. Vi è uno stesso modo di proporzionare i raggruppamenti delle figure nel quadro, uno stesso modo di riprodurre architetture puramente veneziane nello stile, ma miste di Donatellismo nei particolari, di agglomerarle in una prospettiva ancora irrazionale, di affacciare alle finestre e sui balconi le spettatrici. Vi si riscontrano un medesimo modo di attorcigliare i turbanti con l'estremità pendente, di collocare le aureole fuori centro, di muovere le dita come serpentelli.

Naturalmente le tavolette di Bergamo e di Bassano appartenenti all'ambiente veneziano e ad un'epoca più prossima all'educazione di Dello sotto Masolino o sotto Gentile sono ancora più semplici di forme, meno segnate nel tratto, più sfumate di modellato, più dolci di colore, più esatte di prospettiva specialmente in relazione coi gruppi di figure sui balconi. Non bisogna dimenticare che in quei medesimi anni era stato a Venezia anche Paolo Uccello e che qualche impronta di prospettiva chiaroscurale era impossibile che non ve la lasciasse.

Solamente Paolo, genio troppo personale e troppo rudemente realistico, come non riportò seco nessuna impressione dell'arte gotica-orientale di Venezia, così non fu per allora capito nell'ambiente artistico di quella città; invece Dello spirito d'immaginazione fantasiosa ed episodica e di poco fondamento di disegno assorbì il fascino di Venezia e nello stesso tempo riuscì, meglio del suo tanto maggiore compaesano, a far capire superficialmente il valore decorativo di certi elementi della rinascenza fiorentina, e a renderli applicabili al gusto veneziano.

Si ritrova una parentela più o meno stretta coi dipinti di Salamanca non solo nelle tavolette sopraindicate, ma anche in altre, che vanno sotto i nomi di Antonio Vivarini, di Jacopo Bellini e delle loro scuole; come ad esempio in una interessante piccola Crocifissione della Pinacoteca di Ravenna che ha varii punti di somiglianza con i tre Martirii in questione, nonché coll'arte di Masolino. Ma questi rapporti veneto-fiorentini, presumibilmente attraverso l'arte di Dello si osservano particolarmente nei libri di disegni di Jacopo Bellini, il quale, tanto più grande artista, cercherà poi al cospetto di Paolo Uccello, di Fra Filippo, di Andrea del Castagno di liberarsi dagli impacci del goticismo e ne lascerà a suo figlio Giovanni il compito definitivo.

CARLO GAMBA.

GLI AFFRESCHI NELLA COLLEGIATA DI CASTIGLIONE OLONA.

Il cardinale Branda da Castiglione, ritrattoci da Vespasiano da Bisticci con fiorentina sicurezza di contorni, come uomo dottissimo e liberale, di vita semplice ed austera, ebbe l'animo aperto ad ogni manifestazione di bellezza artistica e rinnovò, come è noto, la fisonomia del borgo nativo che si adagia ai piedi di una breve altura sulla stretta valle dell'Olona. Sopra il culmine verde del colle che era stato sede del castello dei Castiglioni, affermazione di dominio terreno, il Cardinale eresse la Collegiata a partire dal 1421, consacrandola quattro anni dopo; e una torre d'angolo della antica cerchia delle mura trasformò in Battistero, divenuto per opera di Masolino un celebre tempio della pittura toscana del Quattrocento [1]. A Castiglione l'arte timida e, direi, primaverile del pittore di Panicale, che così bene si intona a quel paesaggio verde di prati e di alberi folti e fresco di acque che scorrono a valle, resta chiusa, come in uno scrigno, entro la cortina severa e rosseggiante delle architetture gotico-lombarde le quali dominano, soprattutto, nella Collegiata, costruita a mattoni come il suo campanile aguzzo (*pag. 228*). Fu infatti coperta da vôlte nelle sei campate che si spartiscono con colonne, ed ebbe nel 1428, sulla facciata massiccia e grandiosa a due ampi spioventi, un portale di pietra, lombardeggiante esso pure sebbene con sculture di sapore veneto, e un grande rosone anche di pietra e gotico anch'esso. L'architettura del Rinascimento apparve poco dopo a Castiglione nella chiesa di Villa, spaesata opera brunelleschiana sulla piazzetta del borgo lombardo, e nella loggia del palazzo Castiglioni che le sta assai vicino. E in questo e in altri edifici, tutti fregiati del leone rampante col castello o delle palme dei Castiglioni, è una amabile contaminazione di Rinascimento e di Gotico. Porte arcuate a pien centro sono sormontate da finestre a sesto acuto, quasi che gli artefici ancora immaturi provassero una nostalgia incontenibile per i loro ritmi tradizionali di fronte a quella acerba Rinascenza.

All'interno della stessa Collegiata, nella cappella absidale semidecagona, dove una parete accoglie sotto un arco a giorno la tomba del Cardinale, sappiamo che Masolino stesso affrescò la vôlta e altri maestri toscani coprirono i muri con dipinti che il tempo e le vicende hanno reso tenui come arazzi. Perché gli affreschi della Collegiata, già imbiancati senza scrupoli, furono frettolosamente scoperti nell'anno 1843 e, in più luoghi, ebbero asportate le parti dipinte a secco e persino manomesso l'intonaco, così che appariscono anche deturpati da innumerevoli abrasioni. Oggi si è tentato, per quanto appariva possibile, di rimettere in onore questi dipinti preziosi, consolidando l'intonaco per evitarne la minacciata caduta e nettandone la superficie [2]. Inoltre, per ridonare agli affreschi delle pareti la loro unità compositiva, è stato tolto anche il tardo coro di legno che li celava in parte. È riapparsa così l'antica zoccolatura, schiettamente fiorentina, a finta pietra grigia e colonnette marmoree con capitellini ionici che dividono specchiature di porfido e di serpentino, di granito grigio e rosa, limitata da una rossa cornice (*pag. 229*), complesso

CASTIGLIONE OLONA: LA COLLEGIATA E LA TORRE DEL BATTISTERO.

di un effetto ben superiore a quello di sovraccarica ricchezza offerto dai marmi veri che decorarono la macchinosa «tribuna» eretta sopra l'altare l'anno 1757. Uno degli specchi di porfido della zoccolatura mostra come una finestrella alla quale si affaccia un giovane biondo con un gran cappello rosso e manto giallo che nasconde la veste pure rossa. A suo tempo, nell'esaminare gli affreschi delle pareti, si dirà particolarmente di lui. Ricordo intanto che anche l'altare quattrocentesco, sorto in occasione delle decorazioni pittoriche, esiste sempre, ed è un parallelepipedo con specchi di porfido e di serpentino entro riquadrature identiche a quelle del Battistero che completano gli affreschi di Masolino. E basterebbe togliere l'aggiunta settecentesca che incombe grave sulla nervosa ed agile architettura gotica e ostruisce la fronte della cappella per restituire a questa l'integrità delle linee che ebbe nel XV secolo.

Dopo i lavori compiuti giova tornare a Castiglione per rivedere Masolino e studiare i suoi continuatori toscani. Gli affreschi esaltano nei sei spicchi della vôlta la vita della Vergine; nelle pareti dicono la leggenda di San Lorenzo e di Santo Stefano titolari della chiesa, le cui statue fiancheggiano quella della Madonna col Bambino sopra l'altare. Ma, purtroppo, la parete di fondo non è integra: in origine vi si apriva una lunetta trasformata poi in una apertura circolare, modificazione in séguito alla quale furono quasi totalmente distrutti gli affreschi che la rivestivano [3]. Fermiamoci, per ora, a

CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA: LA CAPPELLA MAGGIORE DOPO I RESTAURI. (*fot. Crimella*).

MASOLINO: L'ASSUNZIONE. - CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA. (*fot. Crimella*).

Masolino di cui già il Toesca notò acutamente le caratteristiche peculiari nelle squisite composizioni, quando esse erano sempre offuscate dalla polvere e dal fumo [4]. Negli spicchi delle vôlte, separati da costoloni dipinti a colori dell'arcobaleno (*pag. 231*), le architetture e le figure, per adattarsi alle dimensioni di quelli, si assottigliano e si allungano, acquistando in eleganza, ovvero, come nel caso dell'Assunta (*pag. 230*), si scorciano un poco. Masolino, da buon toscano, come altri artisti della sua terra, antepose un concetto estetico di simmetria a quello cronologico nello svolgimento della leggenda. Alla Natività corrisponde l'Adorazione dei Magi perché, come quella, campisce contro un paesaggio; all'Annunciazione lo Sposalizio perché disposto entro architetture contro un cielo stellato come quella e anche come l'Incoronazione che domina sopra la parete di fondo. Nella Natività (*pag. 232*) sul piano roccioso, trattato in modo convenzionale alla maniera trecentesca, in un cartiglio a sinistra il maestro lasciò il proprio nome (MASOLINVS. DE / FLORENTIA PINSIT), in modo che quest'opera va considerata il punto di partenza per ogni attribuzione al maestro. Con perfetto equilibrio, a Giuseppe genuflesso, avvolto in un manto giallino, si contrappone il gruppo delle due ostetrici (*pag. 231*). La più giovane delle quali, Salomé, è ritratta col braccio irrigidito, secondo l'evangelo apocrifo del Pseudo Matteo; l'altra, Zélomi, panneggiata di rosa, nello sguardo intenso e vivo, appare illuminata dalla prodigiosa rivelazione e adora il Bambino. Questo, disteso sul terreno, entro un alone raggiato, è come carezzato da una pallida luce biancastra che ne tornisce, direi, le solide forme: Bambino

MASOLINO: GLI AFFRESCHI DELLA VÔLTA. - CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA. *(fot. Crimella).*

MASOLINO: NATIVITÀ. - CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA. (*fot. Crimella*).

MASOLINO: IL BAMBINO, ZÉLOMI E SALOMÉ (PARTICOLARE DELLA NATIVITÀ).
CASTIGLIONE OLONA. COLLEGIATA. (*fot. Crimella*).

similissimo, per tipo, a quello della Madonna di Novoli [5]. Di fronte, s'intravede dopo il restauro un bacile in prospettiva, disegnato con mano esperta e, a lato del Putto, si vede la Vergine, assai danneggiata, ammantata di chiaro ombrato di rosa e di verdino, ma con tracce di colore rossastro nella veste, ad assicurarci che il cromatismo si diffondeva, come nelle altre figure, vivido e fresco. Sopra la capannetta in laterizio si adunano, in duplice fila, gli angeli osannati e tra i monti, sul verde prato, stanno due pastori, uno in piedi e uno seduto, coi loro greggi presso i quali vigila un cane bianco. Il giuocatore della luce immedesimata col tenue chiaroscuro, costituisce la parte più notevole di questa composizione, e possiamo bene giudicarla nel Putto e nelle Ostetrici, perfettamente conservati nell'incarnato roseo. Anche nella scena seguente con l'Annunciazione un curioso edificio acuminato si eleva sopra un piano roccioso. Il Messaggero biondo, con una tunica bruna succinta, le ali ora evanescenti, ha una levità celestiale, e la Vergine, con il lungo mantello che scende fino a terra e riprende nelle pieghe un po' calligrafiche la curva della persona che si inchina, ci appare di una gracilità piena di delicatezza e di grazia, nel volto affilato di una modellazione leggera e la piccola bocca rossa di carminio. Un cespo di garofani sorge da un sottile vasetto ansato e il fondo si allieta di particolari gustosi: un sedile ligneo a destra, uno scrigno aperto nel fondo dove con la sua fodera vermiglia contrastano i bianchi fogli, i «tagli» d'oro e le legature colorate dei libri che vi sono raccolti come nelle scansie del san Gregorio e del san Gerolamo negli affreschi del Battistero. L'edicola acuminata di carattere gotico, ad onta dei suoi capitellini ionici su colonne alabastrine, ricorda i cibori delle chiese romane, reminiscenza questa non unica di Roma perché risonanze di architetture romane appariscono, qua e là, insieme con residui gotici, anche negli affreschi del Battistero, e, nella parete d'ingresso tra l'Annuncio a Zaccaria e la Visitazione, troviamo una veduta di Roma (*pag. 240*), fedelmente riprodotta nei monumenti maggiori, con fare sicuro e sprezzante, con senso ammirevole di modernità [6].

Quel carattere di incorporea leggerezza, residuo di idealismo medioevale già accennato nella Annunciazione, si fa ancora più evidente nella scena che domina nello spicchio centrale. Credo che qui Masolino abbia con intenzione forzato ancor più del consueto la proporzione delle gracili figure per meglio chiarire che la scena si svolge tra le sfere celesti. Difatti un esile trono gotico, con ornati sottili e gugliette non posa sopra il solito piano ma si eleva su nubi rossastre fra le quali stanno il Sole e la Luna. Schiere angeliche sono all'intorno e il Cristo biondo, diafano, simile nel volto alla Vergine dell'Annunciazione, tutto chiuso in un lungo manto rosa, incorona la madre dal volto di fanciulla (*pag. 235*) non a braccia conserte, come di solito nell'arte italiana, ma, per influsso dell'iconografia settentrionale, a mani giunte. Anche qui scorgiamo un riflesso delle preziosità coloristiche gotiche nel manto della Madonna, intessuto di fiorami rossi e verdi quasi svaniti, preziosità che dovevano contrastare con gli angeli dalla testa un po' grossa ma panneggiati con semplicità a strie parallele come quelli del Battistero.

MASOLINO: LA VERGINE (PARTICOLARE DELLA INCORONAZIONE) - CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA. (*fot. Crimella*).

MASOLINO: LO SPOSALIZIO DELLA VERGINE. - CASTIGLIONE OLONA. COLLEGIATA. (*fot. Brogi*)

MASOLINO: I PRETENDENTI (PARTICOLARE DELLO SPOSALIZIO). CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA. (*fot. Crimella*).

MASOLINO: LA VERGINE E UN GRUPPO DI DONNE (PARTICOLARE DELLO SPOSALIZIO). - CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA. (*fot. Crimella*)

MASOLINO: LA SACRA FAMIGLIA (PARTICOLARE DELL'ADORAZIONE DEI MAGI). - CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA. (*fot. Crimella*).

MASOLINO: L'ADORAZIONE DEI MAGI. - CASTIGLIONE OLONA, COLLEGIATA. (*fot. Crimella*).

MASOLINO: VEDUTA DI ROMA. - CASTIGLIONE OLONA, BATTISTERO. (*fot. Crimella*).

Nello Sposalizio (*pag. 236*) sopra le scogliere si eleva un tempio a gradini e a navate, bianco con ombre gialline con ornati verdi e rosse filettature, esile, gracile anche esso e acuminato come un reliquiario gotico. È questa la scena che, seguendo una iconografia sfruttata largamente nel Trecento, conserva più delle altre, la sua vivace armonia coloristica di verdi e di grigi, di gialli, di azzurri e di rossi, accordati, in una luce chiara, mattinale, coi volti soffusi di rosa, non solo delle giovani donne che accompagnano la Vergine, ma anche dei pretendenti (*pag. 237*) tutti nobili e dignitosi anche quando, come il vegliardo a destra che spezza la verga, dovrebbero esprimere un cruccio, un risentimento. Queste figure, lumeggiate fortemente in una fusione di luce e di ombre che attenua i contorni, già le conosciamo: il pretendente presso la colonna lo rivediamo nell'Eterno a mezzo busto sulla vôlta del Battistero; e tutti riflettono un masaccismo moderato, simile, nel sacerdote, a quello di Giovanni dal Ponte, ove si tengano in debito conto le differenze di qualità.

Ma in questa composizione Masolino dice principalmente con cavalleresca eleganza, la grazia muliebre, in ispecie nella Vergine stretta da una tunica azzurra, e in quella candida figura di donna in primo piano che reca per mano una bambina. È lo stesso tipo che torna, immagine perenne di giovinezza, nella fanciulla vestita di rosso, che si affaccia dal fregio di un salone del palazzo Castiglioni (*pag. 241*), intorno al collo

MASOLINO: TESTA DI FANCIULLA (PARTICOLARE DI UN FREGIO). CASTIGLIONE OLONA, PALAZZO CASTIGLIONI. (*fot. Ist. It. Arti Grafiche*).

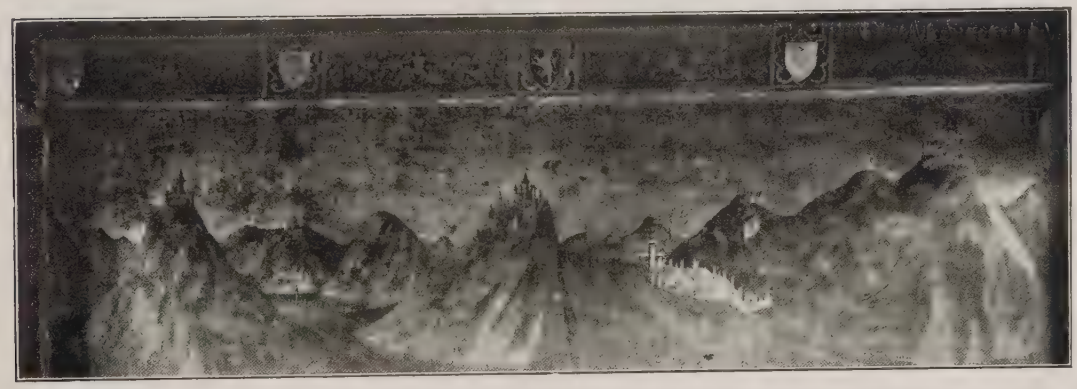
della quale passa la manina di una compagna che le stava dipinta accanto [7].

L'Adorazione dei Magi (*pag. 239*) ci mostra un altro aspetto delle poetiche qualità di Masolino: il paesaggio. In quella veduta di città e di castella nella sala del palazzo Castiglioni dove occhieggia da un fregio la giovinetta or ora ricordata, (*pag. 242*) con edifici rosei o grigi, rosseggianti nei tetti, di aspetto in prevalenza oltramontano, il maestro ha una visione larga e sintetica del paesaggio che ci ricorda «Il buon Governo in campagna» di Ambrogio Lorenzetti [8]; ma mentre nel Senese la linea ondulata tende a soverchiare il senso dello spazio, nel Fiorentino è una precisa percezione della profondità e quei monti globosi tendono a dare l'illusione della lontananza. Così nell'affresco della Collegiata, dove la rappresentazione senza borgate e senza città, con due vette nevose e altre giallognole e soffici sopra un prato verdastro, esprime l'isolamento solenne e silenzioso della montagna. Anche qui sono due pastori e con essi un cane rossastro, pronto ad abbaiare, vigile sul gregge compatto, espressione dell'ingenuo verismo episodico che fu la gioia dei pittori del gotico fiorito. Ne vediamo un esempio anteriore in un affresco del chiostro di Bressanone (*pag. 242*). Ma, rispetto all'opera di quel maestro nordico come più semplice, più viva, più costruita ed essenziale ci appare l'opera di Masolino, persino classicheggiante nell'atteggiare i pastori degni di un paesaggio ellenistico! Più sotto, presso la capanna, la Vergine (il manto di un'intonazione grigia uniforme ha perduto la vivezza antica) presenta il gracile Bimbo (*pag. 238*) derivato dallo stesso cartone, per l'atteggiamento delle gambe, ma rappresentato inversamente, di quello di san Fortunato di Todi (1432) [9]. A sinistra, umile sta Giuseppe (con un manto giallo che schiude, come nella scena precedente, la tunica verde) di fronte ai regali personaggi, magnanimi eroi di una leggenda cavalleresca. Il vecchio re avanza quasi strisciando al suolo per umiliarsi. Degli altri due, il più giovane, osserva stupito: è un personaggio, abituato alle corti, che rivedremo nel Battistero, in meno importante funzione, assiso a mensa nella reggia di Erode. Qui indossava certo una veste degna del suo rango di cui non avanza che una balza rossastra, come è interamente distrutto il manto che copriva come un pesante pluviale, il primo dei re. Il compagno guarda sorridente, altero come il san Giuliano di Settimo [10], sontuoso nella veste di velluto fiorita come l'angelo nell'Annunciazione della Raccolta Goldman a Nuova York [11] e come uno dei due giovani nella Resurrezione della Tabita al Carmine. Dietro i re, non un lungo corteo, ma i cavalli, un cammello e pochi palafrenieri fra i quali s'insinua un paggetto dalla testa tondeggiate.

L'Assunta, un po' grave nella tunica rossa a piegoline e nel manto verdastro, è circondata da piccoli angeli, dalle alette brevi e appuntite di rondini, nei quali troviamo un ritmo di vesti leggere come in quelli del Battistero. Ma specialmente tre di questi angeli, a sinistra in basso, intenti a cantare, sono notevoli perché presentano un risalto plastico che tenta sovrapporsi al fluido serpeggiare della linea gotica.

Masolino così rievocò con purezza la leggenda della Vergine, mescolando a forme e concetti arcaicizzanti le nuove norme del Rinascimento fiorentino, ora narrandola co-

SCUOLA DI BRESSANONE: L'ADORAZIONE DEI MAGI (1417)
BRESSANONE, CHIOSTRO DEL DUOMO.



MASOLINO: PAESAGGIO. - CASTIGLIONE OLONA, PALAZZO CASTIGLIONI. (*fot. Bassani*).

me una fiaba, ora idealizzandola con sensibilità di mistico.

Quando furono eseguiti gli affreschi di Castiglione? Essi non conservano nessun elemento positivo all'infuori dello stile; e mi sia consentito, prima di rispondere, di esaminare gli affreschi delle pareti.

MARIO SALMI.

(1) Per notizie si veda D. SANT'AMBROGIO, *Il Borgo di Castiglione Olona presso Varese*, Milano anno 1893, a pagina 29.

(2) Proposi i restauri al Soprintendente all'Arte Medioevale e Moderna di Lombardia, Ettore Modigliani il quale accolse subito la proposta e mi lasciò il gradito

incarico di dirigere le riparazioni, condotte dal restauratore Pellicioli. Nel cauto lavoro di pulitura si è naturalmente evitato ogni inopportuno ritocco che avesse avuto la pretesa di integrare ciò che il tempo e gli uomini avevano distrutto, per conservare alle parti rimaste un carattere di schietta autenticità. Nella vôlta fu omessa la pulitura di due piccole zone (nella Annunciazione e nella Adorazione dei Magi) perché si potesse giudicare come la polvere e il fumo avessero ottenebrato le luminose pitture.

(3) Ad ogni angolo della cappella ricorrono finte colonne scanalate che salgono fino ai costoloni della volta; e di tre pilastrini, pure scanalati, è apparsa traccia sulla parete di fondo, quasi che dovessero simularvi una decorazione architettonica. In quella parete si è trovata inoltre traccia di figure riguardanti verso le finestre laterali e, in alto, di due tondi dipinti in gran parte scomparsi in seguito alla nuova apertura. Durante i lavori si è ritenuto utile chiudere all'interno la parte inferiore dell'apertura circolare per restituire alla parete i naturali limiti che aveva nel secolo XV.

(4) P. TOESCA, *Masolino da Panicale*, Bergamo 1908, pag. 12 segg. Ivi si vedano anche le riproduzioni delle maggiori opere di Masolino accennate nel corso di questo studio.

(5) P. TOESCA, *Frammento di un trittico di Masolino* in « Bollettino d'Arte », 1923-24, pag. 3. Basterebbe questo raffronto per escludere nel modo più assoluto l'attribuzione a Masaccio affacciata per il pannello di Novoli dallo SCHMARSOW, *Neue Beiträge zu Masolino u. Masaccio* in Belvedere, 1925, pag. 145 ss.

(6) F. HERMANIN, *Una nuova veduta di Roma*, v. nella rivista *Roma*, marzo 1927, pag. 108 ss.

(7) La testina qui riprodotta è all'estremo di una parete e il fregio di cui fa parte gira nella parete seguente dove le corrisponde un breve rettangolo uguale a quello in cui essa è dipinta. Purtroppo nel campo del rettangolo fu quasi interamente rinnovato l'intonaco; ma sempre si intravede da un lato la traccia di contorno di una testa.

(8) Cfr. per il vivo sentimento della natura che ebbero i senesi L. DAMI, *Giovanni di Paolo miniatore e i paesisti senesi* in « Dedalo », 1923-24, pag. 278 ss.

(9) U. GNOLI, *L'affresco di Masolino a Todi* in « Bollettino d'Arte », 1914, pag. 175.

(10) R. OFFNER, *Un pannello di Masolino a San Giuliano a Settimo* in « Dedalo », 1922-23, pag. 636.

(11) Si veda in « Rassegna d'Arte », 1916, pag. 206.

WILLIAM ORPEN.

Un professore d'Accademia tedesca pretendeva, e non proprio a torto che, per aver successo durante la vita, un artista dovesse possedere tre cose: talento, diligenza e danaro. Con due di esse egli avrebbe potuto sperare in qualche possibilità di riuscita, ma con una non avrebbe avuto mai buon esito. William Orpen ebbe la fortuna di possederle tutte e tre, e il buon successo non è mancato, anzi s'è presentato presto, quasi alla prima apparizione dell'artista dinanzi al pubblico. Egli appartiene appunto a quella classe di artisti fortunati, che di tanto in tanto si presentano nella storia dell'arte e sembrano essere sfuggiti al periodo studentesco, e vengono riguardati come maestri fin dal primo momento in cui attraggono l'attenzione del pubblico. Nella storia dell'arte inglese Lawrence fu uno di questi artisti; Millais un altro, e Orpen è il terzo.

Nato in Irlanda nel 1878 da genitori agiati, egli potè già ad undici anni entrare alla Metropolitan School of Art di Dublino. Un anno dopo veniva già messo di fronte al nudo, sicché ancora scolaro a Dublino, data la sua straordinaria attitudine, egli riportò la medaglia d'oro nel Concorso Nazionale fra gli studenti di tutte le scuole d'arte della Gran Bretagna. Il disegno premiato, quando fu esposto a South Kensington a Londra, suscitò la meraviglia di tutti i conoscitori. Non si fece per un pezzo che parlare del disegno del « giovane irlandese », né mai prima d'allora vi fu tale unanimità di opinioni sul vincitore del premio, ché quell'opera, mentre da una parte soddisfaceva gli

WILLIAM ORPEN: IL MATRIMONIO IRLANDESE (1924). - TOKIO. (*fot. Laib*).

spiriti accademici per l'impeccabile perfezione e l'anatomica correttezza del disegno, svegliava dall'altra l'entusiasmo di critici più indipendenti, per non essere una cosa morta come spesso suole avvenire di disegni premiati, ma una figura umana, viva e vera, nella quale ogni linea pulsava di vita.

A diciassette anni Orpen lasciò l'Irlanda per andare a vivere a Londra, dove entrò nella Scuola Slade, che aveva allora acqui-

WILLIAM ORPEN: IL MACELLO DEI CAVALLI (*fot. Laib*).

WILLIAM ORPEN: L'ARTISTA E LA MODELLA (1911). ACQUARELLO. LONDRA, NATIONAL GALLERY OF BRITISH ART. (*fot. Laib*).

WILLIAN ORPEN: IL CAPPELLO AZZURRO (1912). (*fot. Laib*).

stato una grande rinomanza. Sebbene l'avesse lasciata nel 1892, Alphonse Legros, l'aveva completamente trasformata, contribuendo largamente col suo insegnamento al risveglio dell'arte del disegno.

Amico di Whistler, di Rossetti, di Watts e di altri artisti d'una generazione tutta occupata in problemi di colore, di luce e d'atmosfera, questo esponente della scuola classica francese, dalle larghe vedute, parve un

WILLIAM ORPEN: « THE IRISH COLEEN », BEATRICE ELVERY. (*fot Laib*).

WILLIAM ORPEN: LORD BERKELEY (1922). IN POSSESSO DI LORD BERKELEY. (*fot. Laib*).

WILLIAM ORPEN: ROLAND KNOEDLER (1922). IN POSSESSO DEL SIGNOR R. KNOEDLER, NUOVA YORK (*fot. Laib*).

profeta con la sua insistenza nel riguardare il disegno come la base più sicura di ogni buon dipinto. Quando a lui successe Federigo Brown, la fisonomia della Scuola non cambiò affatto. Scolari di Brown furono i due pittori più conosciuti che vanti oggi l'Inghilterra: Willian Orpen ed Augustus John.

Mentre studiava ancora alla Slade e anche dopo averla lasciata nel 1899, Orpen assiduamente andò esponendo le sue opere al New English Art Club, ed esse, d'anno in anno, diventarono sempre più importanti, tanto che nel principio di questo secolo il giovane irlandese che non aveva ancora raggiunto la trentina, veniva già classificato tra i maestri del tempo. Ciò che più colpiva era la precoce facilità con la quale l'artista sapeva maneggiare il colore, la fluidità de' suoi dipinti ed il vasto campo dei soggetti da lui trattati.

La sua prima educazione alla Metropolitan School of Art di Dublino fu dunque rigidamente accademica, legata ed oppressa dalle austere idee di forma e di proporzione, come generalmente suol essere quella di ogni scuola di provincia; la Slade invece inculcò nel giovane scolaro il culto dello scrupoloso disegno e l'importanza d'avere una chiara ed esatta nozione del materiale usato. Affidandosi completamente a questi due principî, dipingere diventò per William Orpen una cosa tanto facile quanto parlare e, nel fluttuare di tutte le correnti dell'arte moderna, egli mirò sempre fissamente a che ogni suo dipinto fosse innanzi tutto una constatazione di «pittura». Non già che esso dovesse essere soltanto bello ed interessante per i colleghi, come una semplice esercitazione tecnica, ché ciò è cosa di poco valore, ma che esso rivelasse allo spettatore qualche cosa di pittorico che non fosse alla portata della comune visione. Senza un'assoluta padronanza della tecnica e dell'espressione, è impossibile rendere chiaramente la transitoria visione che colpisce; incertezza e imperfezione di tecnica conducono allo sminuzzamento dell'idea e alla perdita della lucidità, sicché ciò che era una bella e chiara storia diventa «il discorso di un idiota, pieno di suoni e di furie, senz'alcun significato.»

Affidata a queste direttive l'opera di Orpen si svolge tra il paesaggio e il ritratto, fra le viste d'interni e le composizioni di figura, con la matita e con la penna, con l'olio e con l'acquarello. Caratteristiche di quest'opera, oltre alle qualità già esposte, sono la cura di evitare le maniere più accreditate, insieme ad un certo spirito di canzonatura, pronto a mettere in ridicolo la pedanteria e a satireggiare la bruttezza di certi sentimenti. Però, pur odiando la grossolana rettorica, Orpen non è mai stato un rivoluzionario, ostentando ingenuità ed innocenza; né ha mai seguíto la tradizione senza prima vagliarla al lume della sua convinzione.

Due aneddoti, ch'egli racconta di sé stesso nel suo libro «Storie della vecchia Irlanda e di me stesso» (Orpen è anche un brillante scrittore), sembrano caratterizzare sotto questo rapporto la mentalità di Orpen.

«Due volte (egli scrive) in vita mia ho fortemente temuto che le mie capacità spirituali fossero molto al disotto della media, ed in quelle occorrenze mi sono tormentato assai.» La prima, fu quando aveva dodici anni. Il suo maestro gli dava allora da leggere come cómpito le opere di Ruskin ed egli, quando aveva letto un volume, doveva riportarlo al maestro, che a caso ne apriva

WILLIAM ORPEN: SIR WILLIAM MAC CORMICK. - NATIONAL GALLERY OF BRITISH ART. (*fot. Laib*).

una pagina e gli faceva delle domande. Se le risposte non erano soddisfacenti, egli doveva riprendere il volume e ricominciare l'intera lettura; se superava l'esame, il maestro gli consegnava un altro volume di Ruskin, per farne lo stesso uso. «I miei dubbi sorsero quando mi accorsi che Ruskin mi annoiava fino alle lagrime. Come Turner dipinse i suoi quadri! Le bellezze di Venezia! Se una descrizione è talvolta capace di far passare la voglia di dipingere, quella di Ruskin, del metodo seguito da Turner, ne è certamente una. La sua descrizione della Città del Mare poi mi faceva piangere dalla noia, e se qualcuno m'avesse allora domandato se io desiderassi d'andarvi, avrei certamente risposto di no.»

Il secondo «colpo» gli capitò a diciotto anni, quando per la prima volta andò a Parigi. La mattina del suo arrivo corse al Louvre e s'imbattè nella «Monna Lisa» di Leonardo. «Non solamente non mi piacque ma l'odiai. Mi sentii male. Nessun'altra sensazione all'infuori di questa, e del bisogno di fuggire dal Louvre per respirare dell'aria fresca furono i soli effetti che ebbi dalla vista di quel dipinto.» Vi ritornò poi, ma ne fu sempre più inorridito, e mentre la gente dintorno esclamava: «Leonardo ha in questo quadro espresso la femminilità in tutte le sue bizzarrie!... Che mistero! Che conoscenza della vita!... Il capolavoro del mondo...» egli non si sentiva capace di veder altro che «una donna affumicata, limacciosamente dipinta, con una faccia alquanto equivoca e un'espressione piuttosto indecente e sensuale.» Oggi Orpen conclude: «Suppongo ch'io debba essere assolutamente dalla parte del torto.»

Chi conosce l'Irlanda sa che l'Isola Verde esercita un fascino particolare sullo spettatore, fascino che trascende le speciali bellezze della regione e che è riposto in qualcosa d'indefinibile eppure d'inconfondibile. La vista, per esempio, dalla cima della collina di Howth sulla baia di Dublino, verso terra, è meravigliosa e sempre cangiante. Da Wicklow Head, in giù verso sud, la catena di colline e di montagne si svolge tutt'intorno in dolci curve ondeggianti, salendo fino ai pressi della città stessa. La sera, verso il tramonto, le acque della baia di Dublino diventano puro oro, liquido e brillante, e Orpen dice che «si potrebbe girare per molti angoli del mondo, prima di trovare un'altra così pura bellezza. Però ad essa va sempre unito un senso di tristezza, una calma e prepotente tristezza, una tristezza che non si può spiegare.» Un altro irlandese, John Synge, espresse questa sensazione dicendo ch'essa «è l'Irlanda: risa, lagrime e meraviglia.» Questo strano miscuglio si riflette, più o meno, nel carattere di tutti gli irlandesi. Esso è la nota, che sconcerta nello spirito di Bernard Shaw: è il sorriso che ha paura di sé stesso e si rifugia dietro una larva che pare cinismo, come avviene nel giovanetto che, quasi vergognandosi d'esser colto in flagrante delitto di romanticismo, deride l'oggetto che l'aveva pocanzi commosso. Orpen non arriva a questo eccesso, ma i suoi paesaggi d'Irlanda sono tutti pervasi di queste antagonistiche e pur concomitanti sensazioni, gioia e tristezza, romantica bellezza e nuda materialistica constatazione. Sia ch'egli dipinga un «Pomeriggio sulla baia di Dublino» o il «Porto di Howth», sia ch'egli presenti, col loro orso, due «Zingari sulla collina di Howth» o «La capanna

WILLIAM ORPEN: MISS PENELOPE LAWRENCE, M. A.
PRINCIPAL RODEAN COLLEGE. (*fot. Laib*).

WILLIAM ORPEN: THE HON. PERCY WYNDHAM (1907).
PRESSO LA FAMIGLIA WYNDHAM. (*fot. Laib*).

WILLIAM ORPEN: IL CHIRURGO IVOR BACK (1926). (*fot. Laib*).

del vecchio John in Connemara », un velo d'indefinibile malinconia avvolge sempre le naturali bellezze dei luoghi.

Una delle sue composizioni più largamente ammirate è « Il matrimonio irlandese », dipinta nel 1914 e ora a Tokio. La riproduzione fotografica del quadro accentua purtroppo la bianchezza delle pietre azzurrine, che sono sempre un abbondante e caratteristico « ornamento » dell'interno dell'Irlanda, ma nell'originale esse piacevolmente si sposano alle tonalità fredde e delicate dell'intero dipinto, e tutta la ben composta « istoria » non è soltanto illustrazione ma è pittura. La povera gente in Irlanda, verso la fine del secolo passato, aveva l'abitudine di « fissare » i matrimoni secondo le convenienze di famiglia, un po' come i Reali e Potenti d'un tempo, sicché quelli acquistavano un carattere di grave solennità indipendente da ogni volontà degli sposi. Un matrimonio diventava qualcosa di fatale e inevitabile come un fenomeno della natura, al quale si guarda con animo incerto e perplesso.

Molti deplorano che Orpen non sia stato più liberamente lasciato a dipingere per pura necessità spirituale, e che la vita e le sue attitudini lo abbiano spesso travolto nel pericoloso vortice del fare ritratti, e ritratti di gente nota.

Tra gli svariati problemi che si presentano all'artista, quello del dipingere ritratti potrebbe avere un alto significato, se la rivelazione di un'anima umana, e della propria nello stesso tempo, non fosse una cosa da intraprendere con grandi cautele. Non ogni ordinatore di ritratti, uomo o donna che sia, è infatti disposto a rivelarsi apertamente all'artista che deve dipingerlo. Bisognerebbe che per ciò esso fosse preparato alla critica, senza sentirne vergogna; che non fosse gonfio di superbia e s'accontentasse di essere apprezzato e fissato, imparzialmente, non circonfuso d'imaginarie virtù, fidente solo nella giustizia che gli verrà resa dall'artista. Sfortunatamente però succede spesso il contrario, e l'artista, apertamente o no viene « impastoiato » fin dal principio: egli dovrà nascondere alcuni tratti, mascherare piccole debolezze, coprire col manto del decoro le infelici tracce di reali o irreali difetti, ché il committente, e specialmente se è un inglese dei tempi nostri, ha un tale pudore del suo recondito io, quale ne avrebbe uno scolaretto del suo primo amore. Così il ritratto nasce spesso con questo peccato d'origine, al quale s'aggiunge poi qualche volta una nuova tara, quella cioè dell'impossibilità di svegliare sempre nell'artista, « a comando », dinanzi ad ogni modello, quell'emozione che, regolata poi dall'intelligenza e dai dettami del mestiere è sola capace di dare un'opera d'arte. Questa forse è la ragione di tanti mediocri ritratti di grandi artisti, in generale, ed anche la spiegazione della grande inuguaglianza di quelli di Orpen, in particolare.

Tecnicamente, i suoi ritratti sono brillanti, pieni di spirito e di stile, completi e sicuri nella modellatura e nel trattamento, dignitosi, e quasi sempre ben disegnati e ben situati nello spazio. Nessun particolare della forma è lasciato incerto o inesplorato, e ogni delicatezza o complessità di colore è seguita in tutta la sua logica finalità, senza che perciò l'unità del dipinto abbia a soffrirne. Quelli poi dove l'interesse e l'entusiasmo hanno acceso l'artista, rivelano molto più di quello che la media dei

WILLIAM ORPEN: IO E VENERE. AUTORITRATTO (1910). - PITTSBURG, CARNEGIE INSTITUTE (MEDAGLIA D'ORO, PITTSBURG, 1910). (*fot. Laib*).

buoni ritratti suol rivelare. «Il cappello azzurro», il ritratto di Beatrice Elvery «The Irish Coleen», il ritratto del tenore John Mc. Cormack, quello di Lord Berkeley, di Sir William Mac Cormick, di Roland Knoedler e molti altri sono opere di grande forza di caratterizzazione, di straordinaria disciplina e di non dubbia maestrìa.

WILLIAM ORPEN: « IL GALLO DI MONTAGNA ». AUTORITRATTO (1909). IN POSSESSO DEL COLONNELLO PIE. (*fot. Laib*).

I ritratti che Orpen predilige, quelli nei quali egli si sente in più immediato contatto col modello, sono quelli nel quale il soggetto si trova nel suo ambiente, circondato dagli oggetti che gli sono familiari. Questi ritratti, talvolta scene di famiglia, gruppi di molte o poche persone, come « La famiglia Nicholson » (in possesso della Società Scoz-

WILLIAM ORPEN: AUTORITRATTO (1925). - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI. (*fot. Laib*).

zese di Arte Moderna), o «La frattura», o «Il caffè Royal» (al Museo Nazionale del Lussemburgo a Parigi) fanno sentire il completo accordo fra il pittore e i modelli, con una assoluta fiducia nella reciproca lealtà. V'è in essi un certo candore d'espressione strettamente accoppiato ad una piena sicurezza dei mezzi, e a causa di questo evidente connubio le varie rappresentazioni diventano pienamente convincenti. Il ritratto dell'«Onorevole Percy Wyndham» appartiene anche a questa categoria di opere: libri, mobili, lettere, giornali ed altri accessori circondano la figura centrale come ad illuminarne la personalità, subordinandosi completamente all'unità del dipinto ed accentuando sempre più l'oggetto principale del quadro.

Naturalmente, dove Orpen aveva la maggior libertà d'azione era negli autoritratti. Là non aveva bisogno di fare i conti con altri che con sé stesso, né era necessario di lusingare i propri lineamenti, ché Sir William, col suo umore caratteristico, non sembra farsi delle grandi illusioni al riguardo. «La mia generale apparenza (egli scrive) e specialmente la mia faccia sono state sempre una ragione di mortificazione per me, fin dai miei primi anni. Ricordo che una volta, a caso e per isbaglio, udii una conversazione fra mio padre e mia madre relativamente al mio aspetto: perché io fossi tanto brutto, mentre il resto dei loro figli aveva una così bella apparenza. Era infatti una quistione difficile a risolvere, ma mi ricordo che io sgusciai via e mi tormentai assai su questa materia.» Più tardi, egli dice d'essersi rassegnato, ché in fondo la sua «materiale apparenza» era una cosa che riguardava gli altri e non sé stesso, ed egli ha cercato di servirsene per dipingere molti quadri, come: «Io e Venere» (Istituto Carnegie di Pittsburg), «Dirigendo la vita del West» (Museo Metropolitano di Nuova York), «Il gallo di montagna», e tanti altri, sicuro di potersi sbizzarrire in *corpore vili.*

Il suo autoritratto dipinto per la Galleria degli Uffizi a Firenze, sebbene sia un'opera che colpisce per la maggior parte dei pregi della pittura di Orpen, purtuttavia non è così soddisfacente come «Il gallo di montagna». Esso è un tipico esempio del nuovo, talvolta manierato tocco del quale Orpen suole ora servirsi, e che è perfettamente diverso da quello delle sue opere anteriori. Questa pennellata un poco lanosa ben s'adatta a rendere la giubba gialla ch'egli indossa, ma è meno felicemente adoperata nella modellatura della testa e delle mani. Il fine senso umoristico di Orpen trapela anche in questo autoritratto, mostrandolo noncurante di ogni adulazione nel delineare la sua figura, non mancando però di sottolineare il «magnetismo» de' suoi occhi, che con penetrante intensità fissano il pennello, come per misurare qualche proporzione.

Durante la guerra, e propriamente nell'Aprile del 1917, il maggiore Sir William Orpen fu nominato pittore ufficiale al fronte francese.

Della guerra egli preferì di dipingere ciò che si riferiva più direttamente all'umana commedia o tragedia che l'accompagnava, più interessato dalla pietà che una tale lotta suscitava che dall'orrore e dallo squallore. Il numero più cospicuo de' suoi dipinti di quell'epoca sono ancora dei ritratti, che, l'uno dopo l'altro, con instancabile lena egli s'affrettò ad eseguire.

WILLIAM ORPEN: NUDO (1910). - TOKIO. (*fot. Laib*).

Leggendo nel suo libro «Uno spettatore in Francia», la vita ch'egli condusse in quel tempo, le condizioni nelle quali i vari ritratti furono dipinti, e le persone non sempre facili a trattare con le quali egli ebbe contatto, non fa meraviglia se parecchie di quelle effigi di marescialli e di generali, di colonnelli e di comandanti, di eroici aviatori e di oscuri «tommies» non possano essere annoverate fra le più felici da lui delineate. All'incarico ufficiale di ritrarre la guerra successe l'altro di fissare gli eterocliti elementi della Conferenza dalla pace a Versailles. Il cómpito era ancora più difficile, che le marsine sono spesso ancora più suscettibili delle uniformi, com'egli dice. Orpen cercò di cavarsela alla meglio; però è caratteristico del suo spirito d'indipendenza artistica, che il miglior ritratto, dipinto durante tutto quel tempo burrascoso, non è quello di qualche famoso statista o di qualche grande soldato, ma di un ignoto fino al momento nel quale egli lo espose: il ritratto di un cuoco, dello «Chef de l'Hôtel Chatam» a Parigi...

Tutto sommato l'arte di Orpen è un'arte sana, basata su una profonda conoscenza dei mezzi ch'egli usa e condotta con severa disciplina. Essa mostra nell'autore un fine osservatore delle svariate attività e rarità dell'umanità, uno spirito pronto a sorridere e a deridere le follìe della vita, ma anche a sentirne e comprenderne i suoi sinceri dolori. Un superlativo disegnatore e pittore che non si pone insolubili quesiti, ma insiste nella ricerca della soluzione dei problemi da lui preferiti, e vi riesce. Se l'artista è libero nella scelta de' suoi problemi, e se la misura di un'opera d'arte sta nel rapporto tra il fine che l'artista si propone ed il raggiungimento di esso, i dipinti di William Orpen non vengon meno quasi mai al loro scopo, ed ecco la ragione del suo rapido e meritato successo.

ETTORE COSOMATI.

NOTE. — William Orpen, nato a Dublino il 27 Novembre 1878, frequentò la Metropolitan School of Art di quella città dal 1889 al 1895, la Slade School a Londra dal 1895 al 1899. Membro della Royal Academy a Londra dal 1918; Membro del Royal Institute a Londra dal 1920; Membro del New English Art Club a Londra dal 1900; Presidente della Società Internazionale dei Pittori, Scultori ed Incisori; Presidente della R. Società dei Ritrattisti; Membro della Beaux Arts di Bruxelles; Membro della Beaux Arts di Anversa; Medaglia d'oro a Pittsburg, 1910; rappresentato alla Tate's Gallery a Londra, al Museo Nazionale del Lussemburgo a Parigi, al Metropolitan di Nuova York, al Museo di Chicago, in Isvezia, nel Sud Africa, in Australia, a Dublino, e agli Uffizi di Firenze.

BIBLIOGRAFIA. — *The Outline of Art*, edited by Sir William Orpen K.B.E., R. I., (Londra, ed. George Newnes, 1924). — *Sir William Orpen*, by R.P., in Contemporary British Artists, (Londra ed. Ernest Benn). — *An Onlooker in France*, 1917-19, by Sir William Orpen R.A., (Londra, ed. Williams and Norgate, 1921). — *Stories of Old Ireland and Myself*, by Sir William Orpen R.A., (Londra, ed. Williams and Norgate, 1924).

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli e C.
Milano - Via Broggi, 19

Direttore Responsabile: Ugo Ojetti.

3 8198 317 946 844

VT VEHE
MENER
ARDEAT